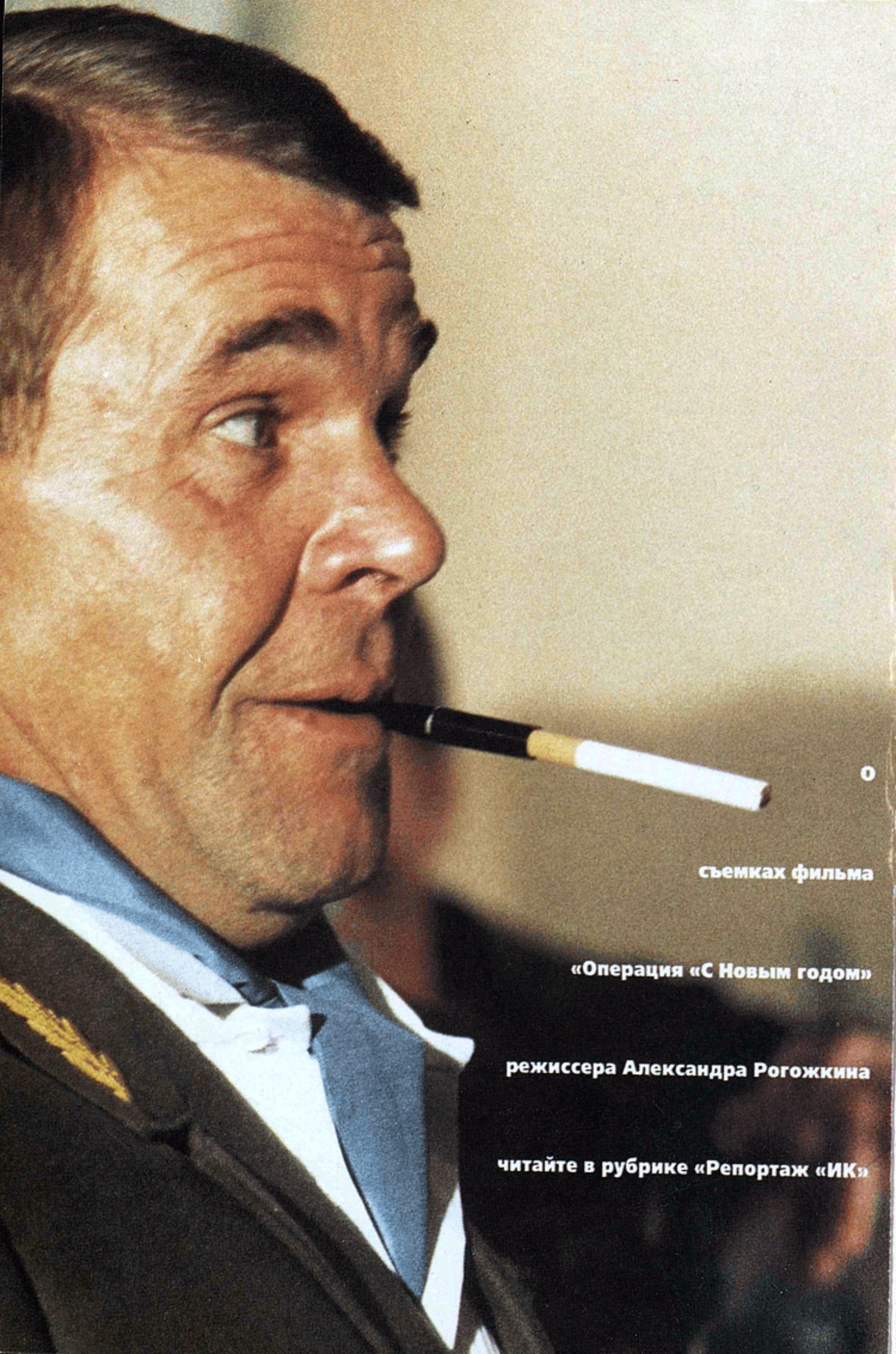
ISSN 0130-6405

УЗ

10

ИСКУССТВО КИНО



О

съемках фильма

«Операция «С Новым годом»

режиссера Александра Рогожкина

читайте в рубрике «Репортаж «ИК»

Кризис-некризис... Лишь бы остался живым...

Мне кажется, мы вскоре освободимся хотя бы от одного стереотипа: так называемый кризис в нашем кинематографе — сугубо экономический. Жалобы на скудость государственной поддержки, отсутствие внебюджетных инвестиций, проката, на невозможность возврата затраченных на кино средств понятны и оправданны. Но экономика — независимо от любых художественных предпочтений — есть зеркало больного или здорового общества.

Слово «кризис» — всего лишь очень сильный эвфемизм. А можно сказать иначе: за ним скрываются своего рода маски комедии дель арте, выражающие разные критерии оценок. Если воспользоваться этим сравнением, то Панталоне, например, здесь импровизирует на тему: в последнее время у нас созданы сотни фильмов, которые зрители смотреть не хотят; телерейтинг этих лент в десять раз ниже, чем, скажем, у «Кубанских казаков»; международные фестивали уже устали от русской кухни. Бригелла выдает другой текст: но ежегодно ведь делается несколько нестыдных картин; мы смогли сохранить отечественные кинофабрики и даже кинотеатры. Тарталья же меланхолически замечает: присутствие-отсутствие художественных идей с наличием денег связано косвенно. А не напрямую. Скажем, Ларс фон Триер, Дэнни Бойл или Джим Джармуш снимают свое кино вовсе не потому, что нашли однокашников в тамошнем «Мост-банке». И все дзанни вспоминают про то, что ценности и ценностные стереотипы (разница тут вполне уловима) интеллигенции или, как теперь принято говорить, интеллектуалов находятся в конфликтных отношениях с работодателями.

И так далее.

Поэтому в данном номере журнала речь идет не столько о «системном кризисе» системы нашего кинопредпринимательства, сколько о вызревании потребности в смене вех, о еще не описанной типологии ожиданий — ожиданий перемен.

Почему режиссеры больше переживают из-за отсутствия денег, нежели из-за собственной творческой несостоятельности? Почему критики подменяют эстетические разборы квазисоциологическими интерпретациями? Почему продюсеры уклоняются от реализации тех надежд, которые на них возлагают режиссеры и зрители?

Мы не даем ответов, а лишь представляем некоторые точки зрения, полагая, что собственную позицию по данному вопросу каждый из наших читателей выберет самостоятельно.

Даниил Дондурей

С О Д Е Р Ж А Н И Е

1

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
КРИЗИС-НЕКРИЗИС...
ЛИШЬ БЫ ОСТАЛСЯ ЖИВЫМ...

РЕПОРТАЖ «ИК»

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ 4
ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТРАВМАТИЗМА В НОВОГОДНИЙ ПЕРИОД

ДИСКУССИИ

12 **КИНО КАК СРЕДСТВО МАССОВОЙ НЕКОММУНИКАЦИИ**

22 **ИНЪЕКЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ**

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ 28
РЫНОК ВМЕСТО СОБЕСА

Н.СИРИВЛЯ 38
БЕЗ ЯЗЫКА

ИРИНА ШИЛОВА 46
ВСЕ ЛИ БУДЕТ ХОРОШО?

КОМУ ДЕНЬГИ ДАЮТ?: 49
ПАВЕЛ ФИНН, ИРИНА РУБАНОВА, НАТАЛИЯ ВЕНЖЕР, ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ

PRO И CONTRA

54 СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ
В СТОРОНУ РАЯ

57 МИРОН ЧЕРНЕНКО
УМЕР МАКСИМ?..

ИНТЕРВЬЮ «ИК»

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН: 60
«МНЕ СТАЛО СКУЧНО»

АНКЕТА «ИК»

ЗАМЫСЛЫ ЕСТЬ — НЕТ ДЕНЕГ: 70
ВЛАДИМИР ГРАММАТИКОВ, ВАДИМ ДЕРБЕНЕВ, ВАСИЛИЙ ПИЧУЛ, ИНЕССА ТУМАНЯН, КОНСТАНТИН ХУДЯКОВ, АНДРЕЙ А. ЭШПАЙ

ФЕСТИВАЛИ

84 ЕЛЕНА СТИШОВА
ВРЕМЯ ПЕЧАЛИ ПУСКАЙ ПОДОЖДЕТ

90 НИНА ЦЫРКУН
СОЧИ-INTERNATIONAL

ПРЕСС-БЮРО

ВЗГЛЯД СО СТОРОНЫ: 96
МАРСЕЛЬ МАРТЕН, ВЛАДИМИР ПАДУНОВ, НЭНСИ КОНДИ, ВИДА ДЖОНСОН, ДЖЕЙН НОКС-ВОЙНА, АЛЕКСАНДРА КАРРИКЕР, ЛЮДМИЛА ПРУНЕР, ВЛАДИМИР ВОЙНА

АСПЕКТ

106 ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ
НОВЫЕ НЕУДАЧНИКИ

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

БОРИС БАРНЕТ 112
«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЙ»

СЦЕНАРИЙ

128 ПАВЕЛ ЧУХРАЙ
ВОР

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

РОМАН ПОЛАНСКИЙ 152
РОМАН

МАРГЕРИТ ДЮРАС 163
ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

SUMMARY 174

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Особенности русского национального травматизма в новогодний период

«Ленфильм» расположен на месте бывшего театра «Аквариум». Сто лет назад здесь впервые в России прокрутили «живые фотографии», а сегодня студия напоминает опустевший аквариум, сквозь щели которого ушла живая вода вместе с обитателями. В длинных коридорах гулко раздаются редкие шаги. За неуплату отключают то воду, то телефонную связь. Закрыто знаменитое ленфильмовское кафе — вечно окутанное дымом ристалище, где студийный люд спорил до хрипоты или просто трепался «за жизнь» под бесконечный «маленький двойной». Черная тумба для некрологов приютилась при входе на студию и пустует редко: ее то и дело выставляют на обозрение коллег с очередным портретом, под которым рядом со словами об «уходе старейшего работника студии» указан возраст, ранее считавшийся вполне средним.

На почтительном расстоянии от студии, в инфекционной больнице имени С.П.Боткина, которую питерцы называют не иначе как «боткинскими бараками», ленфильмовский режиссер Александр Рогожкин снимает рождественскую сказку «Операция «С Новым годом!» по заказу телеканала «ТВ-6. Москва».

Сергей Сельянов (продюсер, студия «СТВ»). На «ТВ-6. Москва» возникла идея, которой поделились с нами и киностудией «Никола-фильм», — снять к Новому году веселый фильм. В списке тех, кто мог быстро и хорошо это сделать, фигурировало имя Александра Рогожкина. Мы поговорили с Сашей, он заинтересовался и уже на следующий день принес заявку. Сразу стало ясно, что проект блестящий и надо его осуществлять.

Дмитрий Савельев. Это малобюджетный проект?

С.Сельянов. Конечно. У телевидения сейчас нет таких денег, чтобы вкладывать их в дорогие проекты.

Д.Савельев. Сумма является коммерческой тайной?

С.Сельянов. Да, является.

Д.Савельев. Во всяком случае, она меньше миллиона долларов?

С.Сельянов. Она значительно меньше. Более того, это самый малобюджетный фильм из тех, что делались за последнее время.

Чтобы попасть в дальний корпус больницы, где снимает свое кино Александр Рогожкин, нужно пройти мимо охранника в пятнистом камуфляже. «Какое хоть кино снимают?» — «Продолжение «Особенностей национальной охоты». — «Понятно», — говорит охранник и выразительно подмигивает.

Съемки происходят в больничных покоях, поскольку жизнерадостный автор придумал историю о том, как весело встречают Новый год больные травматологического отделения. Среди них — герои «Особенностей национальной охоты». Вернее, маски, перекочевавшие из предыдущего фильма Александра Рогожкина.

Александр Рогожкин (режиссер). Я не снимаю продолжение. Скорее, это «фильм-брат» или «фильм-племянник».

Д.Савельев. И все же — замысел возник вследствие заказа, который вы получили, или от вашего желания вновь поработать с теми же масками?

А.Рогожкин. Я не разделяю одно и другое. У меня подобная идея уже была, а конкретный заказ подтолкнул к ее осуществлению. Тут уж никак нельзя было откладывать работу ввиду крайне сжатых сроков: мы начали в середине сентября, а к первому декабря фильм должен быть готов.

Д.Савельев. Вы испытываете неудобства из-за ограниченности бюджета?

А.Рогожкин. Пока нет. Единственное: мы экономим на съемочном периоде, стараемся работать быстро, чтобы осталось больше времени на озвучание и монтаж. Особенно на монтаж.

Д.Савельев. Телевизионную специфику вы учитываете?

А.Рогожкин. Нет, я не думаю об этом. Просто снимаю фильм. С крупным планом, например, я всегда любил работать. А со вчерашнего дня у нас, слава Богу, есть хорошая тележка, которая позволяет снимать нормальные панорамы с приличной оптикой.

Д.Савельев. Вы же говорили, что не испытываете трудностей. Почему тележка появилась только вчера?

А.Рогожкин. Она все же денег стоит. Поэтому мы берем ее только на главные сцены.

Съемочная группа по-своему продолжает традиции советских телевизионных бригад, по осени снимавших новогодние «Голубые огоньки». Вот и сейчас — на дворе осень, но если подняться по пропахшей хлоркой больничной лестнице, оказываешься в холле, увешанном елочными игрушками и серпантином. По сценарию всю эту красоту в мгновение ока соорудили травматики, когда врачи под Новый год разошлись по домам, оставив травматологическое отделение на попечении молоденького практиканта. Кстати, Боткинскую больницу Рогожкин выбрал не из-за ее дурной славы. Напротив, он искал по городу медучреждение, где обстановка не слишком напоминала бы о советском убожестве. На его счастье, блок на втором этаже двадцать второго корпуса уже частично отремонтировали, но еще не успели заселить инфекционными больными. Но все же рядом — реанимационное отделение, и время от времени приходится прерывать съемки, когда на каталке провозят очередного больного.

В тот день готовились к съемкам эпизода «после взрыва», учиненного киллерами в палате «нового русского» (Леонид Ярмольник). По случаю взрыва массивная металлическая дверь с сейфовым замком валялась на по-

лу. Другая дверь — дубовая, украшенная витражом, была приоткрыта. За ней примечательный вид: массивная кровать на резных ножках под бордовым покрывалом, бордовые же портьеры, букет цветов на круглом столике, кожаный диван, мягкое кресло и бутыль дорогого коньяка в углу. На площадке — давно забытая атмосфера веселой работы, забытая с тех самых времен, когда деревья были большими и в студийных павильонах не открывали по нужде мебельные магазины, а по старинке снимали кино. Режиссер обсуждал с оператором Андреем Жегаловым ракурс съемки, художник старательно поджигала портьеры, а помощники усердно дымили в палате, изображая последствия взрыва. Ассистентки в это время метались в поисках артиста Виктора Бычкова, который должен был прибыть час назад и обещания не сдержал. Сам «новый русский» прохаживался рядом в мягкой двубортной куртке — золотой паркер в наружном кармане, во внутреннем — понятное дело, радиотелефон. Впрочем, пешком Леонид Ярмольник ходил только в перерывах между съемками. В кадре его персонаж передвигается исключительно на микроавтомобиле с клаксоном.

Леонид Ярмольник («новый русский»). Мы вовсе не стремились сделать пародию на «нового русского». Это нормальный, деловой, талантливый, образованный человек, владеющий языками. Он банкир, владелец акций, у него есть собственное производство — так я себе придумал. А бесконечная охрана, обслуга, бронированные двери — это все аксессуары, оболочка, которая охраняет «нового русского» от конкурентов, чтобы не убрали и не убили. Сам по себе он не бандит, не надо путать «новых русских» с бритоголовой братвой на «Мерседесах».

Д.Савельев. Себя вы тоже считаете «новым русским»?

Л.Ярмольник. Да. Я могу назвать так любого человека, который условия этой жизни не отверг, а приспособился к ним и нашел возможность работать.

Д.Савельев. Вы не ставите перед собой задачу избавиться от привычных актерских приспособлений, от всего того, что мгновенно возникает в сознании зрителя при упоминании вашего имени?

Л.Ярмольник. Я стараюсь быть максимально естественным. Только пастель, только намек. Вот, например, спокойствие, с каким мой герой говорит: «Такого-то надо убить». Он не кричит, не вращает глазами; «новые русские» ведь именно так решают эти вопросы — просто и тихо. Вроде как не нервничают, потому что нервничать бессмысленно, все зависит не от нервов, а от мозгов.

Наконец, прибыл Виктор Бычков — именно в тот момент, когда режиссер и оператор, отчаявшись, решили снимать другую сцену. Бычков избрал лучший вид обороны — наступление: «Я не виноват, что в стране бардак». «Нехорошо», — беззлобно заметил ему Ярмольник. «Это у вас в Москве «кольцевая», а у нас метро перекрыто», — парировал Бычков и отправился в костюмерную, чтобы облачиться в костюм Деда Мороза.

Виктор Бычков (артист Кузьмичев). В «Особенностях национальной охоты» я был егерем Кузьмичом, а теперь — артист Кузьмичев.

Д.Савельев. А почему Дед Мороз?

В.Бычков. Я просто пришел в больницу навестить своего друга. А по дороге встретил еще одного Деда Мороза, который валялся в снегу. Я его подобрал — не бросать же человека — и принес с собой. Отоспавшись, он оказался настоящим Санта-Клаусом — заговорил по-немецки, начал вникать в эту жизнь.

Д.Савельев. Ваш артист так же склонен к медитации, как и ваш егерь, разбивший у себя на хуторе сад камней?

В.Бычков. Нет, он не медитирует, но пофилософствовать любит. И еще обоих героев роднит понимание того, что алкоголь — это не дурная привычка и не болезнь. Это — откровение русского народа. Мы ведь зажаты, закомплексованы, а как выпьем — возникает эффект скорого поезда. Когда трезвые люди в поезд садятся, они начинают рассказывать друг другу невероятные вещи. Алкоголь — тот же поезд, только без колес, и билет брать не надо.

Операторская тележка въехала по рельсам в праздничный холл: готовились снимать эпизод, где один из больных на костылях бодро ковыляет к генералу, облаченному в стеганый халат, и рапортует о том, что предновогодняя больничная разведка насчет наличия женского пола принесла следующие результаты: в травме имеются одна шея и три ноги, причем одна из трех — очень сексуальная. На что вынырнувший рядом Семен Стругачев мгновенно реагирует: «Сексуальная моя».

Семен Стругачев (артист Соловейчик). Я думаю, это вполне нормально, что я сохранил облик следователя Левы Соловейчика, но превратился при этом в артиста. Вицин, Моргунов и Никулин тоже кочевали из фильма в фильм со своими масками, хотя играли, в принципе, разных персонажей.

Д.Савельев. Пестрая накидка и туфли с загнутыми концами подчеркивают причастность вашего героя к артистической богеме?

С.Стругачев. Да. К тому же он у меня «ходок». Очень охоч до женского пола.

Д.Савельев. Значит, сексуальная нога ему достанется?

С.Стругачев. В принципе, да. Не эта, так другая. Знаете, почему он в больницу попал? Ударил режиссера за то, что тот пытался отбить у него любимую, и сломал руку. А режиссеру хоть бы хны. Представляете, каким надо быть глобальным режиссером, чтобы о тебя руки ломали, а ты — в порядке.

Д.Савельев. Надеюсь, у вас с Рогожкиным таких разборок не было.

С.Стругачев. Что вы, мы очень любим друг друга. Как артист и режиссер, конечно.

В пьяных «Особенностях национальной охоты» режиссеру нужен был трезвый взгляд со стороны: этим трезвым — до поры до времени — взглядом обладал бедолага финн в исполнении Вилле Хаапассало. Поскольку в «Операции «С Новым годом!» Вилле по воле режиссера исполнит роль киллера, сторонний взгляд перепоручен Сергею Маковецкому, который играет безнадежно больного. В отличие от «нового русского», с шиком разъезжающего по больничным коридорам на автомобильчике, безнадежно больной грустно катается на инвалидной коляске. Серый больничный халат, вязаная шапочка, ноги в толстых шерстяных носках.

Сергей Маковецкий (Безнадежно больной). Я выбрал эту роль потому, что мне очень понравилось само сочетание слов — «безнадежно больной». И еще мне всегда хотелось сыграть в комедии. То есть какие-то попытки были, но сказать, что я сыграл хоть одну ярко комедийную роль, не могу. Замечательную комедию «Особенности национальной охоты» я видел еще на «Кинотавре». И когда Рогожкин предложил мне сыграть у него и дал прочитать сумасшедше смешной сценарий, я с радостью согласился.

Д.Савельев. Суеверного страха не испытывали, соглашаясь на «безнадежно больного»?

С.Маковецкий. Ну мне же разные роли приходилось играть. Я и убийц играл.

Д.Савельев. Чем же таким страшным болен ваш герой?

С.Маковецкий. В конце концов он что-то скажет про болезнь, связанную со спинным мозгом, названия которой еще не придумали.

Д.Савельев. Вы легко вписались в спаянную рогожкинскую команду?

С.Маковецкий. Я знаю по рассказам, что они замечательно провели несколько месяцев на съемках «Национальной охоты». Конечно, им сейчас легче. Но смею надеяться, что я чуткий партнер. К тому же мой герой существует чуть особняком. Они там празднуют, а он катается на своей коляске и говорит: «Вам-то хорошо, у вас только переломы».

Между тем шла подготовка к сцене появления приглашенных дам из женской палаты: те самые «три ноги и шея». Алексей Булдаков облачался из халата во фрак, не расставаясь с сигарой (калибром, правда, поменьше, чем в «Особенностях национальной охоты»). Новый элегантный костюм обнаружил ранее скрытую под халатом загипсованную по колено ногу.

Алексей Булдаков (генерал). Я по-прежнему генерал, хотя и немного другой.

Д.Савельев. И пользуетесь все тем же непререкаемым авторитетом?

А.Булдаков. А как же. Больные ко мне иначе как «товарищ генерал» не обращаются и консультируются по всем вопросам.

Д.Савельев. Своего нового генерала вы играете с прицелом уже не на Руди Шварцкопфа, а на Секретаря Совета Безопасности.

А.Булдаков. В какой-то мере да. Мне очень импонирует этот человек, и я за него голосовал.

Д.Савельев. Однако он пока в полном порядке. Почему же вы в гипсе?

А.Булдаков. Принимал парад и упал с трибуны. Когда парад закончился, я бодро двинулся с трибуны и — хлоп!

Д.Савельев. Наверное, торопились продолжить праздник в более непринужденной обстановке?

А.Булдаков. Естественно. Так что сам виноват. Нужно аккуратнее с трибуны сходить.

Д.Савельев. Надеюсь, в новом фильме вы отделаетесь только этим увечьем. Друзья не будут вас кипятком шпарить.

А.Булдаков. Нет-нет, тут у меня всего лишь одна сломанная нога.

Герой Алексея Булдакова в новом фильме в звании не повышен. Зато повышение получил милиционер Семенов: из младшего сержанта он превратился в сержанта.

Сергей Гусинский (милиционер Семенов). Я получил лычку и медаль за спасение на водах. Спас несколько человек, кстати, охотников. Вот видите медаль? Она в фильме свою роль играет.

Д.Савельев. Какую же?

С.Гусинский. Ее проглотил задержанный. Семенов накануне Нового года поймал двух больных, которые выкапывали елку для праздника. И вот во время задержания один из них умудрился откусить с кителя медаль и проглотить ее. Пришлось идти вместе с ним в больницу, чтобы ему промыли желудок и достали медаль. Так и остался, «завис» тут на весь Новый год.

Все обитатели мужской палаты в новогоднюю ночь позарез нуждаются в женском обществе. Кроме одного: при Сергее Олеговиче, который из человека неопределенной профессии превратился в автора эротических романов, находится любящая жена-поэтесса.

Сергей Русскин (Автор эротических романов). Для меня самое главное — оправдать моего героя.

Д.Савельев. Он нуждается в оправдании сам по себе или как автор эротических романов?

С.Русскин. Его нужно оправдать по-человечески, иначе будет сплошное комикование, а это никому не интересно. Сергей Олегович все пропускает через себя — в этом его прелесть. Он и в больницу попал именно потому, что пытался прочувствовать эпизод из «Основного инстинкта», где Шэрон Стоун привязывает партнера к кровати. Поскольку шарфа не нашлось, автора эротических романов привязали клейкой лентой. Под кроватью же был не нож для колки льда, а гиря, которая должна была быть использована в решающий момент. Но он немного не рассчитал: жена оказалась тяжелее, чем он думал, и в момент эротического экстаза писатель сломал обе руки.

Д.Савельев. Он сделал вывод, что нельзя смешивать жизнь с искусством?

С.Русскин. Ни в коем случае нельзя. Это две разные реальности.

Нельзя смешивать жизнь с искусством, но иногда они без спросу смешиваются сами. Вблизи реанимационного отделения снимают жизнерадостную новогоднюю комедию, где всем сестрам достается по серьгам. Через съемочную площадку провозят больных, которые этого фильма могут и не увидеть. Под звон бокалов и аптечных склянок с шампанским, среди больничных шкафчиков и ваз с экзотическими фруктами идет разработка «Операции «С Новым годом!».

А.Рогожкин. Я попросил у Алексея Германа разрешения позаимствовать название повести, написанной его отцом, — оно идеально подходит к фильму. Герман только засмеялся. Хотя я подходил к нему главным образом по другому вопросу — по поводу снега. Он использовал в «Хрусталеве...» особую технологию, и я хотел ее позаимствовать: мне ведь тоже снег нужен.

Д.Савельев. Вы не сошлись в цене?

А.Рогожкин. Дело не в цене. Герман просил, чтобы в фильме было указано, чей это снег. Я было подумал, что в телеварианте можно пустить бегущей строкой: «Снег изготовлен по технологии Алексея Германа», но потом решил, что это уже перебор.

Зато мы выяснили одну смешную вещь: и Герман, и я в сценарии написали одну и ту же фразу: «За окном падал медленный снег из детства». Тогда мы решили, что все графоманы пишут одним и тем же почерком.

За окном падали листья и выл ветер. Медленного снега «из детства» не получалось — все крутилось и вертелось. Пришлось на ходу переделывать реплику генерала, который произнес, задумчиво глядя в окно: «Гипс. Улица. Фонарь. По новой!..»

В статье использованы фотографии М.Пустынина

КИНО как средство массовой некоммуникации

Этим летом на «Кинотавре» редакция «Искусства кино» провела «круглый стол» режиссеров на тему «Доживет ли российское кино до конца XX века?». На обсуждение были вынесены такие вопросы: «Полный крах или есть надежда? Только ли в деньгах дело? Творческое самочувствие — от чего оно сегодня зависит? Кризис идей — это реальность или выдумка критиков? Можно ли говорить о художественных открытиях в российском кино 90-х? Почему российское кино разошлось с мировым — «свой путь» или безнадежное отставание?»

Лев Карахан. Замысел простой. Мы хотим понять, что происходит с нашей режиссурой, что влияет на творческую ситуацию, помимо всем известного финансового кризиса. Ведь наше кино, как это ни обидно, становится сегодня периферийным: такая незаметная, мало кому интересная «серенькая мышка». Легко все списать на изменившуюся политическую конъюнктуру на Западе. Но, если честно, не только ведь в этом дело. Невооруженным глазом видно, что «картинка» в нашем кино разительно отличается от той, что стала нормой в успешных западных (или восточных — не важно) фильмах. Возьмите, например, американскую картину «Покидая Лас-Вегас», которую показали во внеконкурсной программе «Кинотавра». Яркость, выразительность изображения не сопоставимы с тем, что может предложить сегодня наше кино. При этом технические параметры изображения играют вовсе не первостепенную роль. Произошла глобальная потеря кинематографического качества.

Подробный обзор программ «Кинотавра» см. в этом номере.

Может быть, вы со мной не согласитесь, но, к сожалению, это не мое личное мнение, а расхожая оценка того, что происходит в нашем кино. Хочется понять, связано ли оскудение экрана с какими-то внутренними переживаниями и кризисными состояниями художника? С тем, что внутри? Или на нашу ситуацию влияют только внешние причины: устаревшая аппаратура, нехватка денег и т.д. и т.п.

Алексей Балабанов. Все, что внутри человека, очень активно связано с тем, что происходит вовне. Поэтому здесь комплекс проблем. Разрушена некая система, некая структура, нарушены какие-то старые связи. Все-таки кино — это не живопись и не литература (где сел, там и написал), мы исходим из каких-то существующих сегодня конкретных возможностей. Ты написал сценарий, но ты его не можешь снять, а когда такая возможность появляется, тот, кто тебе нужен, уже к тебе не идет, потом ты три месяца стоишь... И т.д. и т.п. Кино — это производство в большей степени, чем творчество, — понимаете?

Как капиталисты делают? Они все придумали, написали, нарисовали, а потом снимают кино, причем они снимают постоянно, у них нет перерывов, потому что у них есть конкуренция. У нас сейчас все разрушено. Картинку я могу придумать в голове любую, а организовать ее не смогу.

Конечно, если разрушился какой-то мир, то как не быть кризису? Кризис есть — как экономический, так и ментальный, психологический. В той или иной мере. У одного художника он проявляется, у другого нет.

Елена Стишова. Но не кажется ли вам, что этот кризис затянулся и выхода не видно?

А.Балабанов. Он только начался.

Л.Карахан. Говорят, что кризис не прекращается. Просто один кризис сменяется другим, и проблема тогда лишь в том, какой сейчас кризис.

Павел Лунгин. Что всех здорово подкосило, так это, как ни странно, отсутствие цензуры. Ее давно нет, но она орлом двуглавым над нами висит. Если говорить о мировом кино, то единица измерения там — это история. У нас же в течение длительного времени важно было, как ты рассказываешь: против или за. Старшее поколение — понятно. Они, сделав огромное усилие, обрушили цензуру. Но с режиссерами молодого поколения произошло непонятное явление: все ударились в стёб. Родители ушли, тушим свет, открываем шкафчик папы, выпиваем все, что там есть, — и что дальше? Давайте разденемся, давайте попишем. Тут есть элемент ритуального осквернения.

Итак, старшие оказались в плену у отсутствия цензуры — Климов, Смирнов, закаленные и мощные бойцы. А молодые говорят: а давайте про трупы! И таким образом ушло главное из кино — история. И абсолютно была потеряна связь со зрителем.

Когда я снимал картину «Такси-блюз», было ощущение, что меня именно эта новая бесцензурная система раздавит. Я не хотел идти на «Мосфильм», хотя у меня была такая возможность. Я арендовал квартиру под офис, в этой же квартире мы снимали.

Произошла странная подмена веселого, грубого, но такого живого, площадного искусства кино странной системой фильмов, которую я назвал бы престижно культурной. Считалось, что чем меньше людей видят твой фильм, тем лучше. Если ты сделал фильм для семерых, а я для двоих, то я настоящий художник, а ты — не совсем.

Все эти убийственные для кино стереотипы остались в головах людей. А жизнь давно изменилась. Поэтому люди растеряны. Абсолютное отсутствие коллективного чувства, связи с людьми, с их болью, с радостью. Произошла герметизация нашего кино. Кино работает для критиков, критики работают для

кино. Чтобы как-то убрать это противоречие, возникло огромное количество премий, люди друг друга непрерывно чествуют: «Ники», «Триумфы», «Овации», «Орфеи», «Остапы» и т.д.

Надо понять, что денег нет вообще, денег нет нигде и никогда. Ощущение, что кто-то должен давать деньги, — абсурд. Снять фильм во Франции или в Америке — это многолетний тяжелый сложный процесс. И начинается он со сценария.

Мне кажется, что один из главных кризисов нашего кино — это отсутствие сценария. Любой разговор с западным продюсером о кино начинается с текста, какой бы ты ни был знаменитый.

У нас странный культ режиссуры вообще. Этот культ тоже, наверное, классический, российский архетип...

Несчастье наших режиссеров в том, что они больше не начальники. Жизнь изменилась. Чтобы стать начальником, ты должен доказать, что ты стираешь в своем банно-прачечном комбинате лучше и дешевле.

Беда, мне кажется, еще и в том, что в стране нашей бедной все совершенно помешались на деньгах. Чтобы снять самый дешевый фильм, у нас нужно больше денег, чем в Америке или во Франции.

Я думаю, что больше половины картин у нас снимается не для того, чтобы сделать фильм, а для того, чтобы каким-то образом обогатиться, что-то спереть, украсть — словом, провести некую экономическую операцию. Причем не в процессе проката фильма, а в процессе съемок. Съемки фильма стали приносить прибыль.

Очевиден поворот к, если хотите, сущностному кино. Не случайно такие фильмы, как «Покидая Лас-Вегас», пользуются успехом. Английское кино расцвело совершенно необыкновенно. Это все фильмы о людях, про людей.

Мне кажется, в тот момент, когда режиссер перестанет ощущать себя художником, проклятым поэтом типа Рембо или Бодлера, когда поймет, что он помогает людям пережить мучительную реальность жизни, — тогда, видимо, что-то произойдет.

Надо начинать с написания сценариев. Я знаю, что если любой из нас напишет что-то такое, что взволнует, что будет трогать людей, — мы найдем деньги, здесь, там, где угодно найдем, потому что человеческие истории — они везде нужны и везде ценятся.

Борис Айрапетян. А по-моему, кризис достался нам в наследство от старой системы. ВГИК, Высшие курсы, все институции кинематографа были ориентированы на художника от Бога. Перестройка прошла, новые времена давно наступили — а система приема, отбора и обучения все та же.

Допустим, появился дядька какой-то и сказал: даю деньги на 150 картин и оборудую прекрасные кинозалы — с системой «Долби», с самолетными креслами, с кафе и барами. И вы что думаете — наша продукция сможет вернуть зрителя?

Валерий Рубинчик. Конечно! Моя мысль чрезвычайно проста. Исчезла привычная для нас система кинематографического производства. Это исчезновение лично для меня, как для человека определенного поколения, человека, привыкшего спорить с Госкино и обижаться на главного редактора, создает проблемы. Меня на студии «Беларусьфильм» директор хватал в охапку и говорил: «А ну, идем запускаться!» А я отвечал: «Нет, ни в коем случае!» Мы всегда с начальством спорили, вечно на него сердились, но, честно говоря, абсолютно не понимали, что оно, начальство, нас финансировало. И я лично не придавал никакого значения прокату. Я этого и не скрывал. Господи! В Барнауле идет наш фильм! Но когда привычная система — финансирование фильма и его прокат — исчезла, лично я почувствовал себя ужасно, чудовищно одиноким. Для меня кризис именно в этом, а художественного кризиса нет никакого.

Я просто хочу сказать, что за последние пять лет было сделано много хороших картин.

Сергей Ливнев. Я со многим согласен из того, о чем говорил Валерий Давидович. И скажу только о том, с чем не согласен.

Думаю, что кризис все-таки есть. Как тут было сказано, то, что происходит на поверхности, отражается и внутри нас, то есть бытие все-таки сознание определяет. Когда я начал снимать, писем режиссерам уже не писали и фильмы мои никто уже не смотрел. На самом деле, хочется возвращения того времени, когда будет вдохновлять просмотр твоего фильма в кинотеатре «Смена» в Барнауле или в каком-нибудь другом. Потому что выясняется, что эта самая обратная связь очень важна.

Лично мне важно сейчас не высказаться, а быть услышанным. Какой смысл сеять доброе, вечное, когда оно не всходит. Мне кажется интересным обсуждать с максимально широким кругом людей, жителей страны, те вопросы, которые нас взаимно волнуют. Мне кажется, что это и есть самое правильное, самое интересное. В этом и есть смысл нашего дела, его человеческая, эстетическая, всякая иная ценность. А не в том, каким способом ты внес новацию в киноязык. Без зрителей мы превращаемся в параноиков.

Е.Стишова. Как вы полагаете, вот если бы сейчас случилось чудо и из пепла возродилась прокатная структура и было бы достаточно хороших отечественных фильмов, чтобы показывать их в кинотеатрах, обратная связь восстановилась бы?

С.Ливнев. Я считаю, что если бы случилось чудо, то ничего бы не изменилось. Скорей всего большую часть фильмов, которые мы снимаем, зрители не возлюбят, но думаю, что мы будем снимать просто-напросто другие фильмы. Потому что сейчас мне нет никакого смысла снимать кино, адресованное миллионам. Зритель все равно этих фильмов не увидит, а меня обольет презрением критика. Так я лучше сниму для фестиваля, там мне дадут какой-нибудь приз за что-нибудь, меня будут считать приличным человеком и т.д. И совсем другая ситуация, если передо мной выбор: или меня похвалят 15 критиков, или меня посмотрят 15 миллионов зрителей. И я получу деньги, славу, я буду полезным членом общества. Я думаю, что я буду снимать другое кино.

В.Рубинчик. Ну, это все рационально, снимаешь ведь инстинктивно!

С.Ливнев. Нет, это абсолютно не рационально...

Сергей Бодров (*В.Рубинчику*). Романтик, последний романтик!

Е.Стишова. Сережа, скажи ты как любимец миллионов.

С.Бодров. Я скажу. Вопросы такие (*читает вопросы дискуссии*): «Доживет ли российское кино до XX века?» — Доживет. Осталось года четыре. Почему бы не дожить?

«Полный крах или есть надежда?» — Надежда есть.

«Только ли в деньгах дело?» — Не только.

«Творческое самочувствие — от чего оно сегодня зависит?» — От многого. Как и всегда.

«Кризис идей — это реальность или выдумка критиков?» —Хотелось бы свалить все на критиков, конечно, но, видно, есть здесь какая-то реальность.

«Можно ли говорить о художественных открытиях в российском кино 90-х?» — Не знаю. Если говорить о новом кино, которое я люблю, то вот здесь сидит Паша Лунгин. Для меня его «Такси-блюз» — это новое кино. Тут сидит Олег Ковалов. Его фильмы — это открытие, это замечательное кино.

«Почему российское кино разошлось с мировым — «свой путь» или безнадежное отставание?» — Вопрос на засыпку. Если мы говорим о кино, которое хотят смотреть зрители, — да, разошлось. А отставание? Может быть, это и есть «свой путь» российского кино?

Я тут слушал моего любимого Валеру Рубинчика и диву давался. Он с ностальгией говорил, как было хорошо, как было замечательно. Я же вспоминаю об этом с ужасом. И никогда в жизни я не хотел бы ни за какие коврижки, чтобы это все вернулось. Конечно,

делались картины, но вопреки. До сих пор помню чудовищное унижение, которому был подвергнут, когда человек по имени Павленок[1] в своем кабинете меня учил, что и как мне делать. Он мне объяснял, что секс придумали англичане, — я цитирую, — а сидящий рядом с ним главный редактор Госкино Богомолов, поддакивая ему, говорил: правильно-правильно, американцев интересует только, как трахаться и делать деньги. Вот они как с нами разговаривали, и мы должны были это слушать.

Е.Стишова. Я хочу тебе только напомнить, что ты свой лучший фильм «Непрофессионалы» снял при советской власти за 200 тысяч рублей.

С.Бодров. Правильно, так и надо снимать. Если говорить о деньгах, то тут, конечно, надо быть реалистом: русское кино надо снимать за такие деньги, какие оно может здесь принести после его проката. Скажем, в среднем можно заработать 100 тысяч. Вот, будьте любезны, за эти деньги и снимайте кино. Если вы хотите снять картину, которая дорого стоит, надо думать о том — и это вопрос номер два, — а кто эту картину будет смотреть? Мы живем сейчас, слава Богу, в свободном обществе. Свобода дорого стоит — в буквальном смысле этого слова. Мы почему-то хотим и людьми быть свободными, и чтобы государство нам давало деньги на кино. Мы не Франция, которая дает на кино. Это богатая страна. Мы живем в бедной.

Так что если вы хотите снять дорогое кино, подумайте сначала, как его продать.

Теперь вопрос о «своем пути». Да, этот «путь» отмечен замечательными картинами. Но дальше следовать тем же курсом очень трудно. Раньше его оплачивали, сейчас — нет. Свой путь, похоже, заканчивается. И перед художниками стоит проблема: или пытаться продолжать особый путь дальше, или идти по мировому пути, то есть жить, как живут другие.

Е.Стишова. Снимать жанровое кино?

С.Бодров. Не только. Если говорить об Америке, там снимается огромное количество разных картин, не только жанровых. Вот мы смотрели на фестивале «Покидая Лас-Вегас». Такие картины снимаются вопреки, но снимаются! Там делается много хорошего кино. Мы просто плохо его знаем. Снимается и дешевое кино. Тарантино хотел снимать свою первую картину за 80 тысяч долларов, и он бы ее снял. И она была бы не хуже тех, что обходятся в 800 тысяч. Это у нас трудно снимать за 80 тысяч, а у них в Америке можно.

И никто не говорит, что у них какой-то «свой путь». Они считают, что у них просто все идет нормально.

Е.Стишова. Если подходить прагматически, то, кто спорит, мы должны учиться снимать, как в Америке снимают. Но ведь проблема не только в том, чтобы перестроить кинопроизводство, создать мощную инфраструктуру и научить режиссеров мыслить «в жанре». Есть национальный культурный код, и он сопротивляется вестернизации и компьютеризации. Рационализм как таковой плохо сопрягается с нашим мирочувствием. И мне кажется, что здесь есть проблема...

С.Бодров. А я рад, что привык работать по-иному.

И не только производство я имею в виду. Пришло другое поколение режиссеров, и я думаю, что у этих режиссеров уже все будет — и восприятие, и код — другим. Я сделал фильм «Кавказский пленник», абсолютно естественный для меня. Эта картина стоила дорого, но за три дня на Каннском фестивале она вернула деньги и еще заработает деньги. И у меня куча предложений на Западе.

Александр Рогожкин. Я могу говорить только о себе. Я никогда не страдал отсутствием идей, я всегда страдаю от невозможности их реализации.

Печально то, что произошло. Не знаю, на каком этапе это случилось, но сценаристы отошли в сторону. Сейчас практически почти каждый режиссер сам пишет сценарий. Наверное, это объясняется тем, что студии не имеют финансовой возможности формировать сценарный портфель, портфель идей. И очень сложно реализовать замысел. К сожалению, мы должны думать не о глобальных вещах, а о затратах на данный проект. Увы, это хоронит

[1] Б.В.Павленок был заместителем председателя Госкино СССР. — *Прим. ред.*

многие замечательные идеи или же они откладываются, а когда больше двух-трех лет носишься с идеей, этот фильм как бы уже снимаешь мысленно, и потом к нему возвращаться уже не интересно.

Мы страшно отстаем технически от мирового кино, скатились — дальше некуда. Это болезнь всех студий, особенно крупных.

Провинциализм нашего кино, о котором говорят в кинематографических кругах, в большей степени идет от технической базы. Здесь мы проигрываем. В идеях, мне кажется, не проигрываем. Я думаю, что большинство из сидящих здесь режиссеров, если перед каждым положить чистый лист бумаги, напишут список фильмов, которые они хотели бы снимать. И это были бы достойные фильмы, если бы у государства были деньги на реализацию этих проектов.

С.Бодров. У государства денег уже не будет — вот в чем дело.

А.Рогожкин. Вот французы — они поддерживают свой национальный кинематограф.

П.Лунгин. Они дают небольшую сумму: 2 — 3 миллиона франков, ты начинаешь свой путь с этой суммы, ищешь продюсера, находишь телеканал. Вообще, все кино в Европе живет за счет телевидения. Это и для нас — путь. Это то, что может спасти наше кино, ведь телевидению необходимо кидать что-то в пасть зрителю ежедневно. Естественно, и государство будет давать какие-то деньги, если оно хочет спасти национальное кино.

А.Рогожкин. Субсидируя фильмы, государство не требует возврата этих денег. Это деньги чистые, дающиеся на чистое искусство. Я не знаю другой страны в мире, которая могла бы позволить себе такой шикарный жест. Сергей Бодров говорит, что, запуская фильм, мы уже изначально должны знать, что получим в итоге. В настоящий момент это практически невозможно. У нас нет ни института проката, ни института рекламы. Мы делаем фильм для себя, в конечном итоге. А потом уже находится какая-то структура, которая занимается продвижением картины к зрителю. Или не занимается. И опять же решает это очень ограниченный круг лиц. То есть нет нормальной структуры и нормальной профессиональной команды, которая все это держала бы в своих руках. У нас в этом плане сплошной дилетантизм. Случайно получилось? Хорошо. Не получилось — тоже ничего страшного нет.

С.Бодров. Я с тобой согласен — так далеко не уедешь. Но невозможно помочь всем. Да, во Франции существует система — помогают, но молодым. Мы вообще мыслим, по-моему, какими-то социалистическими понятиями: дать каждому. Это невозможно. Да, хорошо, когда у студии есть сценарный портфель. Но откуда студия возьмет деньги, чтобы купить сценарий? Какой сценарный портфель? У них даже и в мыслях этого нет. И не будет уже никогда. Значит, как ни печально, начинается другая жизнь. Приходит продюсер — тот, кто достает деньги на кино.

П.Лунгин. Продюсер — это нормальный человек, не какой-то там огнедышащий зверь. Он любит не только деньги, он любит и престиж, и успех. Идея продюсера, видимо, естественна. Что самое сложное в западном мире? Сделать фильм легко. Но как заставить его существовать? Каждую неделю во Франции выходит от пятнадцати до двадцати фильмов. И если в течение первых пяти дней стараниями продюсера зрители не узнают, что фильм существует, — все, это конец, фильм уходит в небытие. Вот что такое продюсер. Это тот, кто бьется за фильм.

С.Бодров. Я сделал фильм только потому, что ко мне пришел нормальный продюсер — Борис Гиллер и сказал: «У меня есть идея, давай сделаем фильм «Кавказский пленник», я его профинансирую». И когда мы заговорили о государстве, о поддержке, он сказал: «Забудь про это!» И оказался абсолютно прав. Мы написали сценарий, в комитете год не могли собрать комиссию, чтобы вынести решение. Потом все-таки решили нам помочь. Но мы вряд ли получим эти деньги. Так что какое там финансирование? Какие студии? Какие сценарные портфели? Ничего этого не будет. Надежда на Гиллера, Иванова, Петрова, Сидорова...

Л.Карахан. Я хотел бы вернуться к разговору о кризисе идей, которого вроде как нет. Каждому, естественно, кажется, что у него полно идей — какой кризис? Но речь ведь идет об идеях, которые доведены до реализации. С такими воплощенными идеями дело обстоит гораздо хуже.

Наверное, во мне говорит критический эгоизм, но киноявления нужно выискивать днем с огнем, кинематографа как процесса не существует. Когда идешь за грибами, хочется найти грибную поляну, а не ползать под елками, набирая по одному грибу, потом еще и отрезая половину — ножку, шляпку, выискивая нечервивый кусок.

Когда-то не так давно существовала «казах-

ская волна»: это была россыпь. Какие фильмы! Все — волна исчезла. Был эстонский феномен. Я уже не говорю о России... Все это в прошлом. Никаких волн, никаких россыпей. Трудно найти даже две составляющие кинематографическую пару картины. Идеи, которые прорываются на поверхность, выглядят абсолютно случайными и не обладают взаимным притяжением. А когда-то даже крайности сходились, и Бондарчук, говорят, приходил в павильон, где Тарковский снимал «Зеркало»: молча стоял и смотрел — ему было важно понять, что происходит на противоположном фланге. А актерские звезды, которые появлялись целыми созвездиями?.. Созвездие «Современника», Театра на Таганке, Театра на Малой Бронной и т.д. Сейчас даже одна маленькая звездочка не может как следует разгореться — негде. Мелькнет и исчезает.

Конечно, виноваты «производственные отношения». Съемки фильма стали почти что формой пустынничества. Но не такие уж мы теперь марксисты, чтобы не видеть: оскудение внутреннее вовсе не впрямую связано с производством. Есть более или менее удачные постановочные идеи, которых в общем-то хватает на один фильм. Но больших идей, из которых вырастают направления, а затем и кинопроцесс — нет.

Е.Стишова. Нет поля!

С.Бодров. В стране идет передел, все вспахано-перепахано. Какое поле? Какие там грибы?

Олег Ковалов. Я согласен с Левой Караханом. Положение возникло довольно странное. Мы переживаем одну из самых драматичных эпох в нашей истории. А драматичные эпохи, будь то революция или Великая Отечественная война, рождали настоящие произведения искусства. В Польше после войны возникло целое направление — польская школа, из кризиса явилось великое кино. В Италии родился неореализм. Сейчас, если бы собрать и посмотреть все, что мы делаем, то окажется, что в стране не было 91-го года, не было 93-го, не было войны в Чечне. И то, чем я живу, то, что меня волнует, на экране отсутствует.

Я хорошо знаю среду, в которой живу, знаю, что волнует людей, а смотрю общий, какой-то обескровленный поток российских лент, где...

В.Рубинчик. Вы глубоко заблуждаетесь, дорогой мой. Во время Отечественной войны был создан «Иван Грозный». А какие еще шедевры?

О.Ковалов. Есть такая циничная вещь, господа, — искусство всегда питается горем. Война для кино была ренессансом, половину картин, снятых в годы войны, «на полку» положили. Когда была Великая Отечественная война, родился не только «Иван Грозный», но и многое другое. Потом тоже много чего было, и искусство было тревожное, напряженное, эмоциональное.

То, что у нас льются реки крови, а искусству это безразлично, и в колокол никто не бьет, — ужасно.

Меня это волнует. Для меня самое интересное — посмотреть на нашу жизнь в зеркале кино: какая она. Я ее не узнаю на экране. Зритель в кино ведь именно поэтому не ходит. Никогда в жизни зрители не ходили в кино на идею. И я скажу сейчас крамольное: для того чтобы поднять кино, не нужно снимать шедевры. Зрителю нет до них ни малейшего дела, для зрителя нет разницы между народным и авангардистским фильмом. Зрителю важно одно: чтобы он не пил воду из лужи как свинья, а пил из стакана, чтобы он приходил в нормальный кинотеатр и сидел на нормальном стуле, не изрезанном ножами хулиганов. Сейчас выйти в кино — это опасное предприятие для семьи. Это невозможно. Так что хоть шедевр сними, хоть народный, хоть авангардистский фильм — безразлично.

Реформу кино надо начинать с кинотеатров.

С.Бодров. Кинотеатры эти с кожаными креслами тоже прогорают.

О.Ковалов. Наши прогорают и на американских картинах. Кстати, третья проблема — самая важная и самая больная.

Тут сидят мои замечательные коллеги, которые пришли в кино в основном в эпоху перестройки и гласности. Это дети Горбачева. Они сейчас и работают. Но этого уже мало, нужно, чтобы были молодые режиссеры. А их нет. Мы не обеспечим будущее нашего кино, пока не воспитаем молодую смену. Режиссеров молодых нет. Вот в чем проблема.

В.Рубинчик. Я знаю многих молодых режиссеров.

О.Ковалов. Извините, имеется в виду не просто возраст. Я вспоминаю молодого Эйзенштейна, снявшего «Стачку», или Виго, снявшего «Аталанту».

В.Рубинчик. Это опять вопрос к бухгалтерии. Кого надо финансировать.

О.Ковалов. Не надо финансировать. Я сегодня смотрел картину про Орсона Уэллса. Режиссер гениальный. Когда у него не было денег на проекты, он брал пленку, снимал комические сценки во дворе, снимал себя, снимал клипы, ездил по всему миру и жил хорошо, потому что он работал. Я не вижу молодых и нищих авангардистов, которым надо родить, как беременной женщине... Хочешь родить — найдешь где. Найдешь деньги, упросишь, в ногах поваляешься, украдешь, но снимешь то, что хочешь. А когда сидит и ноет человек: «Нет денег...» Ну, нет денег — сам виноват, что у тебя их нет. Почему у соседа есть? Почему Сокуров снимает самое некассовое кино, а молотит, дай Бог каждому?

Абай Карпыков. Вообще с режиссерами нельзя разговаривать, они должны кино снимать; анализировать судьбы кинематографа должны критики, может быть, продюсеры, потому что они решают в итоге, будет кино или нет. Я прошу прощения за свой экстремизм, но мне наше собрание напоминает заседание Госкино: мы говорим о воспитании нового поколения и т.д. и т.п. Я понимаю, есть ностальгия по тому, что можно было паразитировать, за государственный счет делать картины. Но мы должны жить будущим. Настоящим — отчасти, но в большей степени — будущим.

С.Бодров. «Полароид. Живи настоящим!»

А.Карпыков. Нужно понять, что от государства денег на кино не будет. Не нужны фильмы в прежнем количестве. Конечно, Россия это не Швейцария и не Франция. Как говорил Жванецкий, любую Швейцарию наш Красноярский край покроет, как бык овцу. Всю жизнь у нас делались сотни фильмов, и они все окупались, все было замечательно. Но страна жила в определенной общественно-экономической формации, в определенной культурной системе. Сейчас все изменилось. Другая форма присвоения общественного продукта, в конце концов. Если кино будет и дальше дотироваться государством, то ничего не будет — ни нового поколения, ни кино. Оно должно встать на рельсы современной жизни. Пусть это будет американская модель. Разве это плохо? Сережа Бодров сказал, что там много замечательных картин, которые сняты за 15 копеек.

А.Балабанов. Никто не проводил никаких социальных исследований, что хочет смотреть наш зритель, а что не хочет. Это сегодня определяют наши критики, которые также абсолютно оторваны от зрителя. Наша критика, она хоть и нравится мне, рассматривает наши картины в рамках мирового процесса. А зарубежный зритель очень сильно отличается от российского. Сегодня никто не знает, хочет ли зритель смотреть американские фильмы или нет, потому что, кроме телевизионных рейтингов, никаких данных нет. А они не отражают реальной ситуации. Говорить сегодня, что вот, мол, нужны такие-то фильмы, — нельзя. Никто не знает, какие фильмы зритель любит смотреть. В Европе и в Америке есть ниши для любого фильма.

Мне один критик вчера сказал: мол, наверное, завтра в коммерческом кино для вас не будет места, вы же — элитарный режиссер. Я говорю: кто вам сказал, что я элитарный режиссер? «Ну как же, вот вы снимаете Беккета, Кафку». А я говорю: а не все ли равно мне было, что снимать раньше? Что Кафка, что Беккет, что Толстой или кто угодно... Просто я должен понять: что кому нужно, что кто хочет смотреть. Мне очень важно, чтобы мои фильмы смотрели.

Второй вопрос очень важный: почему нет молодежи? Почему у нас разрушено производство? Понятно, почему. Разрушена старая система производства, а новая еще не создана. Существуют какие-то продюсерские студии, которые достают где-то деньги и т.д. Но это — не система. Из-за этих всех причин упал престиж профессии. В режиссуру-то никто не идет, я уж не говорю про монтажеров, гримеров и т.д. Эти профессии очень важны для кино, все-таки это творчество коллективное. Я могу придумать все, что угодно, но потом ничего не смогу реализовать. Все долж-

но начинаться с нуля. Заново надо начинать.

Сергей Урсуляк. Честно вам скажу, что не вижу практического смысла в нашем разговоре. Каждый из нас все равно снимает то, что он снимает, и так, как он снимает... Я теряюсь, я себе напоминаю человека, от которого жена ушла, сын двоечник, квартиру продал, носить нечего, есть нечего, и вдруг его спрашивают: что у тебя с ментальностью? Я не знаю, что отвечать в такой ситуации.

Одна проблема есть — отсутствие зрителя. А отсюда все остальное — и энергетика наших картин, и уровень наших актеров. Я вот сейчас завидую режиссерам, которые снимают «Секрет тропиканки» или что-то в этом роде. То есть мастерам, которые реальный резонанс имеют в народе, что называется. Я наблюдал на кинофестивале в Петербурге: пять фестивальных автобусов мотаются по городу — вот и вся аудитория. Ужасно, но это так.

Я не говорю о качестве картин, которые мы снимаем. Но в любом случае у самого успешного из нас пять автобусов, набитых нашими же коллегами.

О.Ковалов. А зрителя не будет. Объясню, почему. Зритель ведь не дебил, которому нужно только каратэ, он нормальный человек и, получив газету с программой ТВ, он видит: «Последнее танго в Париже», новая картина Верхувена, картина Феллини «Рим»... Да я лучше посмотрю Бертолуччи по ТВ, чем пойду в кинотеатр вместе со шпаной неизвестно какой российский новый фильм смотреть. А тетя Маша? И у нее тоже выбор: «Просто Мария», «Тропиканка» и т.д. Чтобы зритель был, нужно уничтожить телевидение. Телевидение сейчас выполняет функцию проката. В прокате Бертолуччи нет, а по ТВ идет. И кассовое кино идет — потрясающе хорошее. Это новая утопия — «дайте нам зрителя». Зритель телевизор смотрит и смотрит классные вещи.

П.Лунгин. Такого в мире нет, чтобы вывалировать все фильмы мирового репертуара на телеэкран.

Б.Айрапетян. Надо было критикам вовремя поддерживать тенденции нормального развития, картины, которые шли против течения, против «чернухи».

А.Балабанов. При чем тут критика?

С.Бодров. Про критиков надо поговорить!

Л.Карахан. Давайте поговорим о критике как о причине кризиса режиссуры. (*Общее оживление.*)

POSTSCRIPTUM О КРИТИКЕ

П.Лунгин. Критика, хваля или ругая режиссера, воспитывает его. Здесь ребята говорят: нет проката, нет успеха, нет денег. А что есть? Как ты существуешь в этом мире? Тем, что о тебе говорит критик. Это читаешь ты, читают твои знакомые. Но критики играют в какие-то странные, холодные, интеллектуальные игры: «а я еще холоднее», «а я еще интеллектуальнее», «а я еще умнее». Критик принципиально поставил себя не в позу кинозрителя, а в позу ответственного за кино, вершителя судеб и какого-то невероятного интеллектуала. Вчера он прочитал иностранного автора в переводе, а сегодня он уже пишет то же самое про твой фильм. Пишет без боли и без открытости. Мы хотим растить своих Висконти, дайте нам нашего Пазолини! Да зачем он нам нужен?! Нам нужен какой-то свой художник. Нам не нужен «наш русский Висконти». Это абсурдно.

В.Рубинчик. Несколько лет тому назад появился у критиков этакий стиль свободного иронизирования — вроде как друзья-однокашники бьют за столом друг друга под дых и смеются. Когда меня в журнале «Искусство кино» назвали «известный стилист Рубинчик», я позвонил Стишовой и говорю: а чего это так? Я что — набедокурил?

И тем не менее, дорогие друзья, для меня критик — это настоящий профессиональный зритель, с мнением которого я, как бы ни отбрыкивался, считаюсь. Для меня критик — это арбитр, это специалист, профессионал и советчик. Да, у меня были замечательные рецензии — гениальное эссе Олега Ковалова о фильме «Дикая охота короля Стаха». И тем не менее, когда я читаю о себе критическую статью, первая реакция — раздражение, а потом я начинаю вчитываться и думаю: а, может быть, действительно фильм надо переснять?

С.Бодров. Это неправильный подход!

В.Рубинчик. Среди критиков, наверное,

есть люди, которые, с нашей точки зрения, верно ощущают наше искусство и неверно. Но, честно говоря, я иногда зачитываюсь критическими опусами как художественными произведениями. Это мое самое любимое чтение.

А.Балабанов. Для меня, например, мнение критика большого значения не имеет и никогда не имело. Я давно уже понял, что критика у нас существует совершенно автономно от произведения. Это некое самовыражение критика по поводу того или иного вопроса. Сам вопрос никакой роли не играет. Критики все время между собой соревнуются — кто круче? В последнее время это приобрело какие-то патологические формы.

Я на прошлом «Кинотавре» со многими критиками побеседовал и сказал: давайте, ребята, стараться вместе делать одно дело. Презентаций, фестивалей — полно, а простой человек читает в газетах про кино только одно: дерьмо, дерьмо, ужас. Нет, чтобы написать по-людски: вот этот хороший фильм, вот этот — неплохой. Уважение должно быть.

Б.Айрапетян. Что касается моего личного опыта, то по первой картине у меня вообще не было отрицательных отзывов, она имела очень большой успех и на Западе, и здесь. После второй картины «Убийца» было молчание — ни хороших, ни плохих статей. Была одна маленькая в «Искусстве кино», где было написано: «Режиссеру нечего сказать». После этой статьи я распрощался со своей картиной. Плахов мне позвонил, чтобы я показал фильм на фестивале в Мангейме. Я ему сказал: «Андрей, этой картины нет». Но в Канне отборщики фестиваля подошли ко мне, и я картину дал.

С.Ливнев. Мы коллективно очень подставились, конечно, потому что они теперь напишут, что все режиссеры сошлись на том, что критики виноваты во всех наших бедах. Но уж если мы подставились, надо эту кость выхватить и сгрызть самим. На самом деле, критика у нас чудовищная, это понятно, и всегда была такой. Раньше она с нагайками стояла и отмечала, кто плохой, а кого надо возвысить. Либеральная критика тоже была довольно странная. Знаменитая книга Виктора Петровича Демина, замечательного человека и грандиозного мыслителя, называлась «Фильм без интриги». То, о чем говорил Павел Лунгин — что у нас нет уважения к «истории», нам усиленно прививали. И такую мощную сделали прививку, что боковая тропинка кинематографа, очень достойная — «Голый остров», например, и прочее — стала для нас магистральной дорогой, по которой только и прилично ходить. Вот и разговор о «своем пути». Критика внесла огромный вклад в то, чтобы перепутать мозги самой себе, нам всем.

О.Ковалов. Сережа, я вам хочу возразить по поводу Демина. Книга вышла в период господства соцреализма и отстаивала чеховские принципы в кино, интерес к простому человеку, а вовсе не призывала делать «антинародное кино». Поэтому в этом контексте пример не совсем корректный.

В.Рубинчик. На международном фестивале в Торонто — это было несколько лет назад — иностранные журналисты говорили нам на пресс-конференции: «Что вы делаете? Вы разрушаете государственное кино». А мы говорили: «А что?» Они в ответ: «Учтите, тогда у вас не будет ни Тарковского, ни Параджанова...» Тарковский считал, что жанровое кино — это кино второго сорта. И мы это все впитывали и не хотели быть вторым сортом.

О.Ковалов. Правильно. Это его позиция. Я же хоть и антинародное кино делаю, с точки зрения «Правды» и «Советской России», а жанровое кино обожаю. Лучшие жанровые картины сняли авангардисты, авторы малобюджетного кино. Верхувен снимал в Голландии гениальные картины. Спилберг снимал гениальные картины. Коппола снимал потрясающие малобюджетные картины. Все жанровое кино — и Серджо Леоне, и Дарио Ардженто, и другие гении — вышло из экспериментального кино. Поэтому меня глубоко удивляет, когда мы делим: вот это вот — высокое искусство, а жанровое кино пусть снимают питекантропы.

Жанровое кино — плод огромной культуры. Оно было рождено и опытом авангарда, и знанием оперы, и балетной пластики, и техники — Бог знает чего. А в режиссерах наших меня угнетает вот что. Я читал лекции несколько лет подряд в кинотеатре «Спартак» в Питере, показывал киноклассику нашим замечательным зрителям. За все время, за пять лет, в кинотеатр, где шел и Феллини, и Фасбиндер, и т.д., пришли два режиссера.

Мне не хватает не простоты, чтобы снять жанровое кино, — мне не хватает культуры, чтобы его снять.

С.Бодров. К вопросу о жанре. Когда у нас шли съемки, народ очень надеялся, что снимается «Кавказская пленница», продолжение.

(*Взрыв смеха.*)

Инъекция реальности

В последние годы мы постепенно отвыкли от того, чтобы в нашем главном профессиональном правительственном ведомстве — Государственном комитете по кинематографии — обсуждались какие-либо иные проблемы, кроме организационных и экономических. Всех волновали масштабы и условия получения бюджетных денег для кино. Отвыкли и от спускаемых сверху оценок, официальных рейтингов и искусственно конструируемых начальством кинематографических обойм имен. Но потребность в подведении промежуточных эстетических итогов, в анализе самих принципов кинополитики, в своего рода ориентации на местности все же осталась. Этим вопросам и было посвящено проведенное 2 июля 1996 года — буквально накануне решающего этапа президентских выборов — специальное заседание Коллегии Госкино. Мы публикуем выдержки из прозвучавших там наиболее актуальных, на наш взгляд, выступлений.

Армен Медведев, председатель Госкино. Мне не раз приходилось слышать: уместно ли сегодня, в столь сложное для нашего кино время, обсуждать творческие вопросы? Убежден, что уместно. Мы вошли в новые условия по сравнению с периодом пятилетней давности, когда начиналась совместная деятельность возобновленного Роскомкино и Союза кинематографистов и ситуация представлялась достаточно благоприятной: было снято триста фильмов, еще работали старые надежные рычаги проката, был высок международный авторитет отечественного кино. Мы думали, что нужен лишь небольшой плацдарм, на котором при государственной поддержке всем хватило бы места — и дебютантам, и экспериментаторам, и авторам суперсложных проектов. Казалось, создадим такой плацдарм — и дело наше будет развиваться плавно и добротно. Но вскоре мы сами при активной поддержке прессы и кинематографической общественности заговорили о глубоком кризисе российского кинематографа.

Сразу же объясню, почему лично я отрицаю само это понятие. Потому что в условиях вечного денежного дефицита, а стало быть, постоянного несоблюдения законов о бюджете речь должна идти не о кризисе кинематографа, а о кризисе в более широких сферах — правовых, экономических.

Выход? Он совершенно ясен. Это прежде всего проведение через Государственную думу закона о кино, который должен стать основой развития наших предприятий и поощрять результативную инициативу. Работа была трудной, и ее можно было бы назвать перетягиванием каната. Но наша позиция — при всех внутренних разногласиях — одна: нужен закон прямого действия, а не еще один документ заботы в виде призыва «Не пей сырой воды!». В конце концов внутриведомственные проблемы мы можем решить и без специального закона[1].

Следующее направление работы, пожалуй, самое серьезное и решающее, — это акционирование предприятий, приватизация как стимул для инвестиций в нашу отрасль. Документы находятся в правительстве, и мы будем добиваться их утверждения. Как, разумеется, будем добиваться и государственной поддержки — единственного на сегодняшний день источника финансирования. Кстати, прошу коллег соблюдать осторожность в выражениях, потому что призывы слезть с шеи государства и уповать на самоокупаемость — это утопия. Из сорока шести фильмов, снятых в 1995 году, только четырнадцать обошлись без бюджетных денег. И это общая картина, распространяющаяся и на прокат фильмов: бюджетные средства идут на тираж, на рекламу, на транспортировку копий. Но в условиях дефицита повышается нервозность, и уже говорят о диктате государства, о том, что государственная поддержка оборачивается взиманиями и поборами. Это по меньшей мере некорректно. Конечно, мы уже не так благодушны, но какие «поборы», если за год существования Фонда социальной и экономиче-

[1] Закон о кино принят в августе 1996 года. — *Прим. ред.*

ской поддержки на его счет от прокатных организаций поступило всего 117 миллионов рублей? Я убежден, что позиция «дайте нам деньги и забудьте о них, как о страшном сне» глубоко порочна. Деньги даются под программу с мотивацией и оправданием элементов риска. На фильм — о чем? На фильм — какой? На каких условиях? Выгодны эти условия, интересны — принимайте. Нет?.. Тогда лучше найти банкира, который даст большие деньги за удовольствие покрасоваться в титрах...

Не менее болезнен вопрос авторского права. В частности, мы находимся в состоянии конфликта с «Мосфильмом». Полагаться на личные отзывы юристов, которые пять лет назад писали одно, теперь пишут другое, невозможно. Но есть закон об авторском праве, и в нем нужно расшифровывать и прояснять достаточно абстрактное понятие авторского права по отношению к юридическим лицам. Наша позиция в том, что фильм — это достояние нации, и в свете приватизации и акционирования небезразлично, кто становится правопреемником, не окажется ли наше культурное наследие собственностью комбината питания или заезжей японской фирмы.

Все это обстоятельства и проблемы, решением которых занимается комитет как представитель государства. Но в этой связи обсуждение творческих итогов в кинематографе вопрос отнюдь не праздный. Есть такой мрачноватый анекдот. У витрины спортивного магазина стоит нищенка с ребенком, и мальчик спрашивает: «Мама, когда мы разбогатеем, ты купишь мне коньки?» — «А зачем тебе, сынок, коньки? У тебя и ножек-то нет».

Вот каково мы стоим на ножках? Каковы амбиции, какова их обоснованность?

Напомню, что в этом году мы могли и должны были бы отметить десятилетие незабвенного V съезда кинематографистов СССР. (Кстати, вялый всплеск памяти о нем — тоже признак какого-то коллективного нездоровья.) На пленуме Союза кинематографистов, посвященном этому событию, разговор предстоит серьезный. Только я не советовал бы вспоминать съезд лишь как кинодраму, с ее атмосферой бунта против диктата государства, против прикормленных генералов... Этот бунт был реален, и тогда бытовало мнение, что он увенчался полной победой всего нового, прогрессивного, светлого и честного в нашем кино. Но если разобраться, победителей не было.

Не бунт произошел на V съезде, а разрыв аорты. От долгого молчания, от долгой невозможности говорить, от резкого перехода из удушья к потоку кислорода.

Кинематограф становился насупленным и политизированным. Он откатился в ту сферу, где стал неинтересным. И вот тогда мы стали терять своего зрителя. Впрочем, отношения со зрителем всегда были непростыми. Сегодня твердят, что некогда отрасль была самоокупаемой. Ну, во-первых, так было до середины 80-х годов. Во-вторых, вспомните бурные дискуссии на тему, зачем к нам пришла Анжелика, открывшиеся статьей Юрия Гейко. Уже тогда можно было понять, зачем она пришла. Не затем, чтобы помешать Мотылю или Климову снимать кино. А затем, чтобы утолить до сих пор не утоленные запросы зрителя.

Но я тоскую даже не о массовом зрителе. Ведь что такое в наших условиях трудный, элитарный фильм, «фильм не для всех»? Скажем, самая массовая из этого ряда картина «Покаяние». Она собрала 30 миллионов зрителей — и по тем временам показатель средний, невоодушевляющий. «Полеты во сне и наяву» — то ли шесть, то ли восемь миллионов. Картины А.Германа — это один миллион посещений. Сегодня даже эти цифры кажутся сном несбыточным. У нас нет зрителя, который уважал бы свой кинематограф.

Повторяю, авторитет наших фильмов был очень высок. Эйфорию поддерживал и тотальный прокат новых работ. «Интердевочка» В.Кунина и П.Тодоровского имела замечательный финансовый результат. Но тогда же раздались и первые сигналы тревоги, и акция М.Рудинштейна в Подольске — его фестиваль некупленных фильмов — один из первых: появились картины, оплаченные государством, получившие категорию, но не приобретенные прокатом. А раз прокат не покупает наши фильмы — вот он, прокат, и есть, стало быть, наш первый враг. И хотя проблема проката сегодня стоит как нельзя остро, было бы страшной ошибкой «пенять на зеркало», то есть на прокат. Своими фильмами мы дали зрителю такой заряд отвращения к кинематографу, такой заряд профанации и непрофессионализма, который аукается нам сегодня и является одной из причин отката независимых инвесторов из кинодела. Кинодело перестало быть престижным. А престиж напрямую связан с вопросами качества.

Мне могут возразить, что сегодня, как никогда, заметен всплеск киносоциологии: что ни издание, то анкета, звездочки, баллы, рейтинги, а стало быть, и интерес к кино. Но это та-

кая неаргументированная социология, неаргументированное киноведение, что в творческой среде растет не желание дискутировать, а раздражение: почему это мне поставили не восемь, а четыре и кто же это такой негодяй-критик, который себе позволяет? И так появился новый-старый враг — критика. И в это зеркало тоже хочется плюнуть — оно неприятное отражает. А если бы мы потрудились в творческой среде все эти анкеты, баллы и звездочки расшифровать, то и результат был бы иной, выявились бы ориентиры. По распространенной нами на фестивале в Сочи анкете о состоянии дел в кино и о сегодняшних лидерах мы получили интересную картину: ответы и режиссеров, и продюсеров, и критиков совпали — и спектр пристрастий у всех один. Дело не только в формальных жанровых признаках. Дело в том, что кино становится добрее, оно поворачивается к зрителю. Я хорошо знаю, что такое государственный заказ, и убежден, что нельзя искусственно пустить луч света в темное царство, нельзя заставить народ обалдеть от счастья. Поэтому для меня симптоматичен сегодняшний успех А.Рогожкина. Если в его «Чекисте» — фильме, стилистически изысканном и выверенном, работало местоимение «они» (по отношению к героям, к современникам героев, к потенциальному зрителю), то в «Особенностях национальной охоты» уже работает интонация «мы». Легкая смена местоимений, но мгновенно меняются угол зрения и система взаимоотношений героев. Такие фильмы, сделанные с усмешкой, с режиссерской самоиронией, с болью и разочарованием, и становятся сегодняшними лидерами.

А чтобы завершить выступление на ноте еще более оптимистичной, сообщаю, что Минфин возобновляет программу развития и поддержки культуры. Не могу обольстить вас цифрами, но в документах учтено право кинематографа как отрасли использовать десятки миллиардов рублей из внебюджетных источников, которые и будут стимулироваться правительством.

Виктор Матизен, кинокритик. На фестивале «Кинотавр» я проводил опрос кинематографистов с целью установить рейтинг конкурсных фильмов. Выяснилось, что режиссеры отказываются выносить оценки в виде баллов, но охотно делятся впечатлениями в частном кругу и неформальной обстановке. Эти впечатления не сильно отличались от нелицеприятного мнения критиков. Но кинокритики оказались тоже не просты: когда записываешь фамилию коллеги в рейтинговый лист, он ставит одни оценки; когда говоришь, что опрос сугубо анонимный, — он тут же исправляет цифры в сторону уменьшения. Все зависит от того, знаком критик с режиссером лично или не знаком. Вот и весь гамбургский счет. Поэтому в конце концов остановились на анонимной анкете, которая выявила, что мнения отечественных критиков и вердикт жюри более или менее совпадают.

Меня особенно интересовали впечатления зарубежных коллег, и их оценка конкурсной программы ошарашила даже меня, кого считают критиком злобным. Зачитаю одну из анкет: «0; 1; 1; 1; 3; 1; 1,5; 2; 1,5...». Это было некоторым шоком, но потом я понял, в чем дело: «Кинотавр» предоставил уникальную возможность сопоставлять фильмы, когда переходишь из зала в зал. А это совсем не то, когда переезжаешь с фестиваля на фестиваль. То есть когда выходишь из одной визуальной реальности и попадаешь в другую визуальную реальность, не идеологизируя свои впечатления, а непосредственно отдаваясь своему чувству, — впечатления иные и разница колоссальная. Я понял, что шокирует иностранцев: провокация не интеллектуальной, а чувственной реакции, ощущение физического удушья, когда фильм буквально хватает тебя за горло. Это и есть провинциальная ограниченность, как я определяю.

И дело здесь вовсе не в финансовом кризисе. Эти вечные жалобы: «Дайте нам денег — будет хорошее кино, а не то мы выйдем на улицу» — полная чушь. Все равно, как если бы зрители заявили: «Дайте нам хорошее кино, иначе мы будем бастовать».

Все дело в ценностном кризисе кинематографа и ни в чем больше.

Анатолий Максимов, продюсер ОРТ по кинопрограммам. Качественное зрительское кино осталось в прошлом, современное же представляет собой огромную проблему. К такому выводу приходим мы на телевидении, когда формируем эфирную сетку.

Простой пример из практики. Период предвыборных кампаний для нас настоящие муки ада: составляя программу кинопоказов и, естественно, пытаясь хоть как-то сбалансировать различные политические взгляды, мы, по сути, решаем совершенно неразрешимую задачу. Потому что сам собой напрашивается вывод: за оппозицию агитирует весь отечественный кинематограф! Советский — потому что это райские наслаждения ностальгии, острова блаженства, стабильного социума, в котором хочется существовать. Современный — потому что все в нем чудовищное, черное, страш-

ное марево, от которого хочется бежать: даже если герой положительный, то непременно человек, ушибленный жизнью и выброшенный из нее; если власть — так просто главари банд-формирований; если милиция — то сплошная коррупция... Такое наше кино.

И все-таки у нас есть мечта и сверхзадача — хотя бы раз в месяц устраивать серьезную телепремьеру отечественного фильма, сделать ее главным показом телепрограммы, большим национальным кинособытием.

В чем, собственно, проблема? Даже не в том, чтобы найти хотя бы двенадцать фильмов для телепремьеры (впрочем, фильмов может действительно не хватить, если учесть конкуренцию между телеканалами). Проблема в том, что в кино в целом отсутствует направление, в рамках которого может быть воспроизведена наша воскресная программа. В русском языке даже слова такого нет, потому что нет этой реалии — мейнстрим. Мейнстрим — это главное направление, это проход к воротам по центру поля. В нашем кино идут по краям. Наш кинематограф маргинален, и он сам себя загнал в это положение. Тому есть много причин. Но по центру не играет практически никто.

Мейнстрим — это прежде всего консерватизм, понятие, нашей современной культуре не присущее. Мейнстрим — это то, что можно смотреть вместе с детьми: не обязательно семейный фильм, но фильм, смотря который вы не будете стыдиться за себя, за то, что вы живете в такой стране, какую показывают по телевидению, и за свое телевидение. Ведь телевидение — это насилие с экрана, это непрерывное облучение насилием. С западными картинами вопрос решается очень просто: мы запрашиваем телевизионную версию — с «заглушками» на мат, с купюрами в сценах избыточного насилия и эротики. Правда, есть разные варианты показов: в иных американских фильмах хлещет кровь, и никого это не смущает; бывает же, что сцену с обнаженной женской грудью либо вырезают, либо просто во время показа закрывают черным полем — эфирное телевидение в Америке просто обязано это делать. Мы тоже могли бы ставить «заглушки» и черные поля, но что делать с амбициями авторов и правовладельцев, которые требуют, чтобы их произведение искусства было показано только в том виде, в каком создано? По этой причине многие современные фильмы мы и не приобретаем.

Мейнстрим, наконец, — это жанр. Принципиально важно, что жанр защищает аудиторию от того социального негатива, который содержится в так называемых эксплуатационных элементах — в эксплуатации насилия и дурных наклонностей человека. Жанр делает кошмар карманным, невсамделишным — мир экранный не соприкасается с миром реальным. В нашем же современном жанровом кино максимальное количество авторских усилий потрачено на то, чтобы разомкнуть фильм в этот мир, чтобы вся эта грязь вылилась на экран.

Конечно, можно говорить об «инъекции реальности». Но это в принципе очень опасная вещь. Особенно в период социальной нестабильности и особенно в жанровом кино, где крайне важно остаться в рамках канона, на который вы сориентировали зрителя. Это и есть искусство. И не нужно преодолевать его законы. Тогда не придется преодолевать отвращение зрителя к отечественному кинематографу.

Сергей Соловьев, первый секретарь СК России. Я разделяю основные положения доклада А.Медведева и считаю, что нет никакого смысла говорить о нашем кино в погребальной интонации. Мы живем и живем достойно. И это великое свойство России и русского человека. А когда меня просят во всяких интервью: «Расскажите о кризисе кино», — я отвечаю, что никакого кризиса не существует. Этот термин предполагает отсутствие творческого разума, творческой души и творческого запала среди кинематографистов. Ничего подобного нет. Пропорции те же самые, что и всегда: одна-две превосходные картины, пяток приличных, десяток профессиональных и все остальное — так называемое «ниже среднего уровня».

Но мы действительно представляем из себя такой уникум — уникум мировой культуры. Мы существуем на бюджетные деньги. Более того, мы огромная страна бюджетно-фестивального кинематографа. Это безумие и государственное сумасшествие — устраивать фестивали, эти профессиональные праздники, на бюджетные деньги. Мы все сошли с ума от праздников. Единственное, о чем я сегодня мечтаю — чтобы прекратились праздники любого рода. Столетия, пятидесятилетия... Должны наступить нормальные кинематографические рабочие будни. Вот Герман закончил снимать свой фильм — это и есть настоящий праздник. Факт человеческой культуры общества, ради которого существует кино.

В последние годы у нас было слишком много ориентиров. Мало того, что мы все ориентировались на фестивали. Порой во время съе-

мок испытываешь сильное чувство: «А зачем ты все это снимаешь?» Если для Венеции — тогда нужно снимать иначе. Если для телека — совсем по-другому. Для Рудинштейна — вовсе по-третьему... «Я-то зачем это делаю?» — не ясно. Вот и живем в перевернутом мире, в котором действительно есть свои настоящие и фактические кризисы.

О чем на самом деле важно говорить, так это о возвратном механизме. То есть о кино- и телепрокате наших фильмов. Но никакой кинотеатр, пусть даже хорошо работающий, погоды не сделает. Необходима новая система. Недавно мы вели переговоры с представителями фирмы «Сони». И они сказали, что не стоит нам ориентироваться на пленочный показ. Это система вчерашняя и экономически бесперспективная. Как? Почему? Да потому, что понятие пленочной копии — понятие уходящее. Сегодня с негатива печатается лазерный диск, матрица, которая и передается в кинотеатр. На это и нужно ориентироваться.

Что касается наших взаимоотношений с телевидением, вот где настоящий кризис. При средней стоимости отечественной картины миллион долларов десять тысяч долларов за показ на ТВ — это государственный маразм, это ненормальные взаимоотношения.

Недавно в программе «Тема» был интересный сюжет. Молодой человек сказал: «Я голодный». И доброхот все норовил дать тому рыбу. Это тоже маразм. Нужно не рыбу давать, а удочку. И вся наша история в том заключается, что мы лениво и неохотно создаем удочки. А в них все дело.

Мы бьемся над тем, как помочь Высшим курсам и ВГИКу, как поддержать студии и кинематографические издания, как всем понемногу раздать — кому плавничок, кому хвостик... А нужно другое — система. Нужен единый технический центр для высших учебных заведений, нужен нормальный издательский дом для кинопрессы, нужны новые технологии для студий, сегодняшние работники которых даже не знают, что такое электронный монтаж...

Выиграть может только целостная система, только системное вложение государственных денег. Вот что нам необходимо, вот она, удочка.

Нина Прокопова, директор кинотеатра «Художественный». Передо мной список из сорока шести фильмов, которые пользовались господдержкой. Скажите, кто виноват, что 70 процентов названий я вижу впервые? О какой системе проката здесь говорят? Нам неизвестны элементарные вещи — когда планируется выпуск картин, когда и как вы намерены их показывать. Где прокатывается вызвавший такой всеобщий интерес «Кавказский пленник»? Только в Киноцентре и в Доме Ханжонкова. Вы считаете, этого достаточно?

Сорок шесть картин! Посчитаем. Скажем, в одной только Москве 80 кинозалов, и работают они 50 недель в году. Допустим, одна картина прокатывается в десяти кинотеатрах, то есть в среднем за неделю в Москве должно пройти восемь фильмов. Это означает, что их должно быть минимум четыреста в год. Предположим, что треть проката отдана повторному репертуару. Все равно получается 270. А в реальности? Скажите, пожалуйста, что нам делать в остальные сорок пять недель? Кино показывать или сахар продавать?

Что касается технического переоснащения кинотеатров... Это замечательно. Но что за идея начинать возрождение кинематографа с технической революции в кинотеатрах? Кто докажет мне, что сегодняшняя кинопленка с ржавым звуком и рыжим изображением будет выглядеть на японской аппаратуре лучше, чем на теперешней чешской? Третья категория пленки была и останется третьей, а зритель, смею вас заверить, даже не поймет, что вы переоборудовали кинотеатр.

С 1994 года лидером проката в кинотеатре «Художественный» были и остаются «Утомленные солнцем». Бывало, что не хватало билетов. Представьте себе: в восемь утра заполняется Арбатская площадь, в десять звонит растревоженная охрана президента: «Что там у вас происходит?!» А это зрители. Потому что идет фильм, им, зрителям, интересный. И если мы говорим о кино, давайте говорить о кино. Когда у нас будет много таких фильмов, вы можете спросить меня, на какой аппаратуре я работаю. А я, заинтересованная в получении таких фильмов, буду просто обязана переоборудовать кинотеатр, поставив новейшую аппаратуру. Именно это и есть нормальные рыночные отношения, приводящие к технической революции естественным образом.

Валерий Тодоровский, режиссер. Мне хотелось бы рассказать о кинопроекте, над которым поработала целая группа режиссеров, продумавшая вопрос, как выживать сегодня и сейчас. Как не через несколько лет, а уже сегодня создать возможность для производства картин и через год их увидеть. Ознакомлю вас с основными позициями документа под названием

«Концепция программы малобюджетного кино (программа ограниченного использования бюджетных средств в переходный период)»:

Переход к функционированию российского кинематографа, очевидно, потребует определенного времени — так называемого переходного периода, который может продлиться год-полтора. Именно на этот период и разработана программа малобюджетного кино. Эта идея, неоднократно высказанная режиссерами нового поколения, начавшими свой творческий путь в конце 80-х годов, представляется нам не только экономически обоснованной, морально оправданной, но и единственно реальной сейчас, когда помощь государства строго лимитирована, а возвратный механизм еще не заработал... Именно в переходный период важно не допустить наметившегося малокартинья. Успешная реализация нашей программы позволит уже через год единовременно выпустить на экран более десяти картин, эстетически разнообразных, ориентированных на зрителя, открывающих новые имена. При этом суммарные затраты на реализацию всей программы практически равны сегодняшней стоимости одного сложнопостановочного фильма... Речь идет о сознательном самоограничении художника, готового малыми средствами выражать себя в ситуации, когда кино превратилось в «искусство не по карману». Кроме того, это единственный путь к экрану новых имен, ибо особенно тяжелая ситуация в нашем кино сложилась с дебютами... Творческая программа Ассоциации студий малобюджетного кино построена по принципу разумного сочетания риска (часть проектов представлена дебютантами) и надежности (проекты режиссеров, имеющих за плечами российский и международный успех)... Все проекты соответствуют условиям и принципам малобюджетности: скромный по производственным меркам сценарий; творческие группы, готовые работать практически бесплатно в предельно сжатые сроки; специально продуманная схема производства, исключающая простои, которые могут неоправданно раздуть бюджет.

Мы стоим на позициях: не запускать кино заведомо убыточное. Поэтому средства, выделяемые на картину, не должны превышать одного миллиарда рублей. Именно эта сумма является той гранью, за которой сегодня картина окупиться не может. Сам факт возврата затраченных на проект средств не только имеет самостоятельное финансовое значение, но и может способствовать притоку небюджетных инвестиций в кинематограф.

В качестве комментария хочу добавить восемь основных принципов программы.

❶ Единовременный запуск пакета проектов. Речь идет о способе производства, удешевляющем каждую картину в отдельности.

❷ Непрерывный цикл кинопроизводства, который позволит эффективно использовать денежные средства, производственные мощности, трудовые ресурсы, творческие кадры и т.д.

❸ Система грантов, ибо только единовременный грант гарантирует осуществление проекта.

❹ Гарантии своевременного поступления денег.

❺ Прокатная схема, по которой все картины выпускаются в свет также пакетом.

❻ Единая рекламная концепция.

❼ Право каждой студии-производителя на 100 процентов доходов от реализации фильмов.

❽ Все средства, полученные при реализации имущественных прав, направляются на развитие студий и материальное поощрение создателей картин.

Я уверен, что все это вызовет массу эмоций, возможно, негативных. Но хотел бы провести грань между тем, что мы предлагаем, и понятием просто бедного кино. Потому что между просто бедностью и бедностью осознанной есть огромная разница. Речь идет об осознанной бедности, и мы все, заведомо смирившись с ней, готовы довести свой проект до конца.

Публикацию подготовила Л.К.

Российский кинематограф в ожидании хозяина. Безвозвратные деньги губят национальную кинокультуру. Государство больше не может быть в кино только донором.

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Развитие рыночных отношений в отечественной киноиндустрии разделяется на два этапа.

1988 — 1992 годы — опьянение свободой, полное исчезновение цензуры, обилие «горячих», «быстрых» денег, направленных на «отмывку» в кинематограф как одну из самых престижных отраслей советского хозяйства. Производство выросло в несколько раз, достигнув своего апогея в 1990 году: триста фильмов; импорт — почти шестьсот. В Москве в 1991 году показывалось более тысячи фильмов — намного больше, чем, скажем, в Париже или любой другой столице мира.

Затем в 1992-м начался спад. В минувшем 1995 году мы произвели только сорок шесть картин, в нынешнем будет в лучшем случае чуть более тридцати. Показатели национального кинопроизводства за пять лет снизились в десять раз! Посещаемость кинотеатров за это же время — в пятнадцать! В 1995 году в Москве за год был продан один билет на четверых (0,24 билета на одного жителя), а в Петербурге — на троих (0,37). В целом по России — менее одного билета на одного статистического гражданина в год.

Рынок вместо собеса

Самое массовое из искусств сравнялось с элитарным театром по количеству продаваемых билетов. В кино у нас ходят реже, чем во всех остальных европейских странах, включая Албанию. В два раза меньше сейчас поступает на наш рынок и американских фильмов класса А.

Причины этого кризиса известны. Главная: многолетнее отсутствие системы возврата средств (прежняя социалистическая разрушена — новая капиталистическая не создана). О каком возврате можно говорить, если стоимость одного билета в кинотеатр в прошлом году составляла в среднем по стране 1200 рублей (25 центов), в городах — 1800 рублей. За продукты питания, обувь, одежду, туризм экономически значимые слои общества платят сопоставимые с европейскими деньги, а стоимость билета в кино в двадцать раз меньше, чем в Европе. Для сравнения — цена входного билета в заполненные молодежью дискотеки, клубы (в столице сейчас насчитывается шестьдесят восемь казино) приближается к 25 долларам.

В структуре возврата средств, потраченных на производство и продвижение одного фильма в России, а это сегодня 500 — 700 тысяч долларов, доля кинотеатров до сих пор остается неоправданно большой — до 80 процентов. Все еще отсутствует адекватная своему реальному значению продажа прав на демонстрацию фильма по эфирному и кабельному ТВ, на видео в других странах. Следовательно, для возмещения затрат на производство одной отечественной картины при цене билета 0,25 доллара на нее необходимо продать не менее четырех миллионов билетов. На практике же на новый фильм покупается не более двухсот тысяч билетов — в двадцать раз меньше, чем необходимо!

Многократно дешевле обходится приобретение зарубежных лент. Но и они, включая голливудских чемпионов мирового проката, регулярно — можно сказать, автоматически — проваливаются у нас: заполняемость залов практически не зависит от качества фильма (в среднем составляет 3 — 8 процентов). В общем количестве фильмов, которые идут в пустых залах, отечественные занимают лишь десятую часть, а новые российские и того

меньше — 5 процентов. Казалось бы, уж эти-то сущие копейки должны собирать более или менее мощные прокатные фирмы. Но тут абсурд: правами проката на сорок шесть обозначенных в справочнике 1995 года новых российских картин обладали сорок фирм. Что способны они сделать для своих подопечных, когда каждая такая фирма прокатывает максимум две картины?

Цены на билеты нельзя поднять по многим причинам. И потому, что нынешний российский кинематограф не выдерживает конкуренции с экспортируемой продукцией, и потому, что качество кинопоказа не соответствует мировому стандарту с непременными мультиплексами, позитивной пленкой «Кодак», воспроизведением звука в системе «Долби-стерео». И из-за относительной дешевизны чистой и записанной видеокассеты, а также оттого, что наполовину уже легальный видеорынок тем не менее пока не вкладывает свои доходы в отечественное производство или развитие инфраструктуры.

Но главная причина кризиса в нашем кинобизнесе — кстати, она никогда никем не обсуждается — в том, что отечественный кинематограф является заложником политики цен на приобретение зарубежных фильмов для ТВ. Они чрезвычайно низкие, не превышают 10 тысяч долларов за два показа (в большинстве своем значительно меньше, поскольку картины приобретаются огромными пакетами в сотни наименований). Реальные цены в десятки раз меньше, чем в Европе. Например, в Германии или Франции они могут доходить до миллиона долларов за два показа. Поэтому там самые большие телеканалы впервые выпускают на экраны пятьдесят — семьдесят фильмов в год, а не пятьсот как у нас.

В результате на национальном телевидении мы имеем один из лучших в мире кинопоказов по разнообразию и качеству. Только на центральных каналах демонстрируется более двадцати фильмов и сериалов продолжительностью тридцать четыре часа в сутки. Естественно, что демпинговые цены на западные ленты влияют на закупку российских. А следовательно, и определяют всю нашу киноэкономику. Зачем платить большие деньги за отечественную продукцию, предназначенную для ТВ, для кабельных сетей, для кинотеатров, если иностранная почти ничего не стоит?

Интересно, как адаптировались кинематографисты в нынешней, как кажется многим, безысходной ситуации.

В последнее время наша интеллигенция стала испытывать подозрение к экономическим факторам, влияние которых усиливается на глазах, и в первую очередь, конечно же, к деньгам в качестве устойчивого мерила деятельности. Люди искусства, в частности — к ним относятся и кинематографисты, — решили обойти, как бы «обыграть» рынок. Воспользоваться его преимуществами — свободой, самостоятельностью, конвертируемыми гонорарами — само собой, никто не отказывается. А вот его требования и предписания, связанные с ним тяготы объявлены невыносимыми. Проблема же ответственности за результаты труда, за ошибки и неудачи вообще выносится за скобки: пусть отвечают все, кто угодно, — только не я.

Не случайно в кинематографе до сих пор продолжает бытовать удобный цеховой стереотип: во всем виноват секретариат Союза кинематографистов, избранный V съездом. Во-первых, он внедрил некую смертоносную новую модель производства, во-вторых, упустил, отправил в небытие кинотеатральный прокат, в-третьих, старался убедить государство, что способен без него выжить. Вследствие всего этого, дескать, и случился тот коллапс киноиндустрии, который мы наблюдаем. И все эти годы любой шаг, касался ли он инвестиций, налоговых льгот, отношений с прокатом, давления на правительство, подразумевал: рынок погубит, уже погубил искусство. Как будто победители Канна, Венеции, Локарно, Роттердама — все это дети социализма и государственной заботы.

Пагубная для отечественной киноиндустрии антирыночная, по сути, установка не только превратно объясняла природу происходящих у нас экономических процессов и препятствовала формированию жизнеспособных организационных механизмов, но и породила представления-обманки. В результате возник плутовской квазирынок. Или кинорынок по-русски со всеми его полукриминальными и суперзатратными свойствами.

Ни в правительстве, ни в научных исследованиях, ни на производстве, ни даже в журналистских публикациях никогда не обсуждается — просто табуирована — только одна проблема: способы возмещения затрат.

Неудивительно, что главным действующим фактором киноэкономики у нас стало государство. Для российского художника это замечательный, до боли знакомый партнер. Лишенный реальной власти, он в полной мере обнаружил свое скромное обаяние. Уже сложилась и даже утвердилась особая новая система отношений с государством, которую венчает любимый боевой клич нашей интеллигенции «Деньги давай!» И непременно безвозмездно. Иначе, господа правительство, если нам, а точнее мне, средств не выделите, будете виновны в духовном обнищании народа. А жалеть казенные деньги в России не принято.

Все ведь понимают, что государство в хозяйственном смысле — самый неэффективный партнер. И на многоопытном Западе госсектор подвержен постоянным кризисам. С ним боролись все: от антисоциалистов Пиночета и Тэтчер до постсоциалистов Ширака и Гавела.

О каком рыночном мышлении может идти речь, если средства господдержки даются не под детально проработанные кинопроекты, а под сценарии? Но это, конечно, еще не предел мечтаний. В идеале — хотелось бы получать деньги из бюджета под придуманную историю, а все тяготы предпринимательской работы — продвижение, продажу, рекламу фильма, заботу о кинотеатрах, о сохранении кинокультуры — оставить государству.

Тогда нет нужды в развитии продюсерского дела как гаранта преобразований. И не случайно на роль продюсера у нас продолжает претендовать режиссер. Все абсолютно уверены, что так и должно быть. Конечно, есть замечательный опыт Владимира Досталя с проектом «Ширли-мырли» или потрясающая по своей уникальной эффективности продюсерская работа Никиты Михалкова. Когда эстетические результаты усиливаются блестящей раскруткой имиджа (обида на Канн за то, что «Золотая пальмовая ветвь» отдана Тарантино, отказ от участия в номинации на премию «Ника», участие в «Русском проекте», цена билета на премьеру «Утомленных солнцем» в двести пятьдесят тысяч, представление членов своей семьи на сцене во время празднования столетия мирового кино, присуждение призов имени своей фирмы). Превосходная маркетинговая технология: сначала предельно накачать универсальный личный имидж, а лишь потом очень дорого продавать продукты деятельности настоящей суперзвезды. Они просто не могут не восприниматься как заведомо выдающиеся. Это важнейший элемент продюсерского творчества.

Как это ни кажется парадоксальным, отсутствие животворных рыночных зависимостей привело к отсутствию в России и достойного авторского кино, о котором мы твердим общественному мнению, миру, начальству, самим себе. Свобода, отсутствие какой-либо цензуры и даже какие-то фильмы, снятые на небольшие деньги, — есть. А вот новых эстетических идей, которыми можно было бы гордиться в европейском масштабе, — совсем нет.

Странно. Ведь Россия на протяжении многих лет не сходит с первых полос газет. Здесь творится история, происходят катаклизмы планетарного масштаба. А что в кино? Да практически ничего. Пустота вторичности, аморфности. И в это же время — разворачивается чеченская трагедия, террор мафии, которую обслуживают уже около шестисот тысяч бойцов, то есть крупные соединения, под стать армейским. Идет, между прочим, и смена общественных формаций, если пользоваться старинной марксистской терминологией...

В ответ на трагедию в бывшей Югославии появились шедевры Манчевского, Ангелопулоса, Кустурицы, а про Чечню — только лента Бодрова.

У нас теперь распространены две точки зрения. Официальная: в нашем кино все более или менее в порядке. Как и в любые другие времена, есть две-три хорошие картины и десять нестыдных. Другая точка зрения: мы рассыпались не из-за отсутствия денег, не из-за засилья американского кино, а потому, что потеряли художественное качество. По мнению Алексея Германа, «съели себя с хвоста... параллельное кино сделали основным, основное вообще куда-то растворилось». Ключевые слова: «нет жанра», «нет мейнстрима», «удушье». За исключением «Утомленных солнцем» девять из десяти самых рейтинговых отечественных фильмов, показанных на ОРТ, сняты до 1980 года! И хотя у нас четыре из каждых десяти картин сегодня — экранизации, не случайно же режиссеры не пытаются даже приближаться ни к Шаламо-

ву, ни к Гроссману, ни к Домбровскому, ни к Солженицыну.

Недавно меня пригласили на ОРТ проконсультировать кинопоказ в преддверии выборов. Мы просмотрели около четырехсот названий современных картин на предмет пропаганды реформ. Всюду — отсутствие положительного героя, некому сопереживать и не с кем идентифицироваться. Общество ельцинского времени показано как мир тотального разрушения, а жизнь конкретного человека как сплошное поражение. Внешняя обстановка — смешение агрессивной, наглой роскоши с такой же показушной разрухой; моральная деградация современных социальных структур; отсутствие любых, в первую очередь личных, перспектив у героев. В обществе бездуховности, коррупции и насилия, как его описывают сегодня художники, принципиально невозможен «хэппи энд».

Ну не председатель же Госкино — главный кинопродюсер в России — принуждал свободных художников готовить страну к апокалипсису, насильно финансировал пессимизм, рассказы о несчастьях и патологии. Это ведь вольная воля творческой интеллигенции, воплощение ее многолетней мечты о свободной реализации своих чаяний. Практически нет ни одного фильма о положительном предпринимателе, бесстрашном судье или милиционере, о нециничном представителе власти.

И это в России, где колбаса и подвиги появляются от правильных слов и чародейства. Если в идеальном мире — на экране — преступник не будет обезврежен, плохой человек наказан, добро возвеличено, этого никогда не произойдет и в действительности. Сначала «два бойца», Бернес и Андреев или Баталов и Тихонов, сделают благое дело в кадре, а уж потом со всей неотвратимостью, то есть как по-писаному, последует сама жизнь. Пессимистический надрыв и апокалиптическое кликушество, мне кажется, так же циничны и отвратительны, как ненавистный и зрителям, и художникам совдеповский показушный оптимизм.

Так что фильмы, которые были нужны вызревающему обществу в переломный момент, фильмы о стабильной, выползающей из дерьма России ни наши мастера, ни новички не сняли, привычно отсиживались в ретро и экранизациях классики.

Как и телевидение, как и недальновидные политики, кино оставило свой народ без массовых положительных мифов. Естественные мифологические ожидания остались неудовлетворенными. Миллионы людей, выезжающих за границу (в прошлом году десять миллионов), покупающих личные автомашины, строящих собственные квартиры и дачи, живут с ощущением перманентной катастрофы.

Возникает эффект не только идеологического вакуума, но и абсурда. Поддерживающих модернизацию общества новых произведений нет, зато действительно замечательные старые советские фильмы то и дело становятся напоминанием об утраченном коммунистическом рае.

Как избежать тенденциозности, ангажированности в оценке происходящего? Кто вообще полномочен универсально квалифицировать ситуацию? Делать выводы, принимать необходимые решения?

Мнение зрителей, как известно, никогда у нас не было слишком уж значимым. Профессиональная критика воспринимается творцами чуть ли не в качестве вражьей силы, ведь в журналах «Сеанс» или «Искусство кино» три из каждых четырех суждений о современной кинопродукции — отрицательные. Киночиновники не выставляют больше официальные отметки, не составляют рейтинги и не формируют обоймы. Получается, что вердикт содеянному вправе вынести только сами режиссеры. Но тогда почему они на своих пленумах союза и других посиделках вот уже восемь лет этого не делают?

В результате оценки возникают только как средство защиты или нападения в борьбе групповых интересов. Эстетическая значимость таких оценок невелика, и, выполнив свою чисто служебную функцию, они выбывают из игры. Они в принципе не способны апеллировать к ответственности художника. Но ведь известно непререкаемое суждение: искусство возникает только тогда, когда появляется способ его адекватного описания.

•

Что делать — известно. Кардинально изменить приоритеты. Осознать неотвратимость рыночных отношений в нашей киноиндустрии. Перестать этому вердикту внутренне сопротивляться, а наоборот — попытаться уви-

деть творческие перспективы в новых социальных условиях.

Это значит перенести основной акцент кинополитики с первого звена экономики кино — решения о финансировании замысла — на последний: схему возмещения затрат. Начинать анализ любой исходной разработки, предложения как бы с конца — с возможного результата, с особенностей потребления созданного произведения: кому оно будет продано, показано, за какие деньги? Кинопроизводство, как любой другой товар или услуга, должно рассматриваться с точки зрения потенциального потребления.

Конечно, в России начинать с размышлений о прагматических результатах, о потребительских свойствах конечного продукта, о том, кому нужна твоя работа, — настоящая революция ориентаций. Так не делается, это не принято, не соответствует установкам национальной ментальности. Но, видимо, настал момент «культурного слома» — необходимо, наконец, научиться жить в условиях свободы, массового производства и строгой финансовой ответственности. Безусловно — это настоящее испытание для российского художника.

Как ни странно, многое зависит от государства. Именно оно в состоянии переместить творцов из привычной атмосферы полукапиталистического-полусоциалистического собеса (с его непременным противостоянием власти) в рыночную среду. Только в этом случае придется полагаться на себя, видеть в государстве не дойную корову, дающую бесплатное молоко, а уважаемого партнера, обладающего характером рачительного хозяина.

Конечно, те 35 миллионов долларов в год (из них 15 миллионов на производство), которые сегодня выделяются из госбюджета, — смешные, точнее, постыдные деньги. Это стоимость одной американской ленты или нескольких российских танков, которые десятками подрывались в Чечне. Но это — реальные средства. Капельница нашей национальной киноиндустрии.

Смена приоритетов имеет смысл только в том случае, если государство, представленное кинокомитетом, сумеет осознать себя собственником (суперсобственником) тех средств, которыми оно от имени всего общества распоряжается, то есть если включится в быстрое, системное, по-настоящему проектное строительство (лучше сказать «выращивание») рынка в кино. Вместо конвульсий пресловутой и абсолютно обреченной борьбы с рынком начнет кристаллизацию конкретных жизнеспособных механизмов и предпримет шаги в этом направлении. Для начала следует на те средства, которыми Госкино распоряжается, посмотреть незатратными глазами. Даже меценатство не означает безответственности.

Нам не обмануть законы цивилизации. Не возродить советский способ киносуществования с его прекрасными фильмами в качестве альтернативы фальшивой официальной идеологии. Не сможем мы скопировать и французскую кинополитику. Нельзя указом президента заставить людей пойти в кинотеатр. Значит, надо учиться выживать в тех условиях, какие есть.

•

Бессмысленно откладывать кардинальную реконструкцию сети кинотеатров в больших городах, хотя в них наши соотечественники в последние годы смотрят лишь пять из каждых ста фильмов. Решение тут может быть только одно, независимо от того, завтра оно будет реализовано или в следующем веке: предложить публике конкурентоспособные в современных условиях формы кинопоказа, кинопотребления. Лианозовский молочный комбинат в Москве, к примеру, купил западную технологию, изменил дизайн упаковки и, используя традиции и собственное первосортное сырье, вытеснил знаменитые немецкие йогурты со столичного рынка.

Конечно же, современные мультиплексы строить недешево. Но даже в минувшем году можно было обзавестись уже тремя на те 12 миллионов долларов, которые правительство израсходовало на поддержку кинофестивалей. Кто сегодня помнит эти быстрые, пышные и вкусные праздники? Предложение простое: вот отпраздновали мы столетие кино, провели президентские выборы, отфестивалили как могли, почему бы здравомыслящим кинематографистам всем миром, во главе с народными артистами не упасть в ноги к высшим руководителям с прошением — разрешите, господа, только один раз в 1997 неюбилейном году ничего не праздновать! На казенные и спонсорские деньги не отды-

хать и не закусывать. А полученные в последний момент после страшных мытарств и унижений чумные миллиарды рублей вложить, как и было задумано, в три мультиплекса — в Москве, Петербурге и Нижнем Новгороде. Турки или финны умудрятся их построить за полгода. И точно так же, как в своем деле «Макдоналдсы» и «Бистро», они буквально преобразят индустрию кинопроката. Они научат возвращать деньги в кино.

Естественно, не все так просто. В фестивальном движении есть могущественные лоббисты, заинтересованные в этом нашем киноВДНХ: преуспевающий имиджевый бизнес, скоростные затратные инвестиции, бесплатный совместный отдых влиятельных элит политики, предпринимательства, художественного рынка. Лоббисты будут уверять, что правительство финансирует фестивали из внебюджетных средств. На кино их все равно не дадут. Но, во-первых, Минфин преспокойно — бюджетные они или нет, с «откатом» взяты или без — запишет в конце финансового года: «За кино». Во-вторых, а кто мешает и в строительство мультиплексов въехать, как говорится, с умом, с собственным интересом? Как полагается. Но природа отдачи будет совсем иная.

Главное найти собственников, готовых взять на себя строительство и содержание мультиплексов.

В дистрибьюторском деле также необходимо выйти на уровень давно принятых в цивилизованных странах «правил игры». Сначала новый фильм демонстрируется в кинотеатре, через полгода выпускается на видеокассетах, затем показывается по кабельным каналам и только после этого — выход в телеэфир. Стыдно говорить, но надо привыкнуть и к соблюдению договорных сроков, цен, к уважению авторских и всех прочих прав. Почему бы действующим лицам отечественного кинопространства не договориться о некоем органе регулирования движения в нем, скажем, о создании специального информационного центра, в котором всегда можно получить сведения о сроках действия разного рода прав и контрактов на любые кинопродукты? Наведение порядка в правовом и информационном поле — важнейшее условие продвижения вперед. Обеспечить киноры-нок соответствующей инфраструктурой, куда входят и отсутствующие ныне службы экономической и юридической экспертиз, контроля за реализацией принятых решений, означает добиться очень важного успеха в развитии рыночных отношений — воскресить чувство ответственности.

Потребует пересмотра и система отношений с европейскими партнерами, если только мы действительно хотим включиться в борьбу за самосохранение, в противостояние американскому кино. Это означает, что необходимо приглашать западных режиссеров на съемки наших картин, в Москве, по-русски, а российских актеров, операторов, художников надо проталкивать в международные проекты, изготавливаемые, естественно, на английском. Надо учиться добывать деньги в зарубежных фондах, программах, строить сложные продюсерские и дистрибьюторские схемы сотрудничества нескольких стран, снимать в России по заказу западного телевидения. Пора осознать, что альтернатив международному разделению труда на аудиовизуальном рынке в ближайшем будущем уже не предвидится.

Очень важно достичь психологического высвобождения от чувства усталости, неверия в свои силы. Надо обеспечить приток новых людей, новых организационных идей. Для этого среди прочего следует сделать более разнообразными формы господдержки: наряду с финансированием конкретных сценарных проектов надо предоставлять всевозможные гранты, разрабатывать внутренние квоты (например, для дебютов, для наших классиков), проводить тематические конкурсы, осуществлять сложные продюсерские проекты, в которых кино является лишь одним из составляющих элементов.

Средний возраст режиссера-дебютанта за годы перестройки увеличился чуть ли не на поколение — с двадцати шести лет в 1985 году до тридцати семи лет сейчас. Почему французы 30 процентов бюджетных средств отдают на дебюты (это не менее двадцати игровых лент ежегодно)? Да потому, что они селекционируют жизнеспособных. Только один из трех дебютантов получает затем вторую постановку. Нам просто необходимо хотя бы 10 процентов от общего производства (четыре-пять картин) отдавать новым людям, еще не сделавшим имя. И никакой народный артист не должен получать доступ к этим деньгам.

Почему бы в рамках развития продюсерской деятельности Госкино и соответствующего мышления на всех этапах реализации кинопроекта не предусмотреть создание компании по завершению фильмов или сериалов? Вот уж был бы фактор, организующий принципиально новые отношения. Достаточно в контракте кинокомитета с продюсерами записать пункты, по которым, в случае невыполнения ими принятых на себя обязательств, права на данный кинопроект частично или полностью переходят (возвращаются) к Госкино.

Отдельная тема — отношения с телевидением. Важно сегодня сломать демпинговые цены на показ по ТВ кинопродукции. Это позволило бы автоматически увеличить возмещение затрат с нынешних 3 — 5 процентов производственной стоимости до 20 процентов, как в других странах. Более того, существенное увеличение цен немедленно скажется на куда более активном участии телевидения в национальном производстве. Сейчас же ситуация такова: публика жаждет смотреть собственные сериалы «из современной жизни». Но они не снимаются — невыгодно. Стоимость одной российской серии в десять-двадцать раз дороже «Санта-Барбары» или «Тропиканки». А качество нашей продукции таково, что у нее нет шансов быть проданной за рубеж.

В прошлом году только пять московских плюс один питерский канал показали по телевидению триста восемь зарубежных сериалов продолжительностью пять тысяч семьсот восемьдесят шесть часов эфирного времени, а российских, включая мультипликацию, — всего пятнадцать, продолжительностью двести двадцать часов! Вот где необозримый потенциальный рынок: рабочие места для кинематографистов, загрузка фабрик, новые типы объединения теле- и кинопроизводителей, возврат денег через рекламу, раскрутка российских звезд, национальных приоритетов и ценностей. Почему не пригласить для участия в таких проектах банки, другие коммерческие предприятия? Во всяком случае, финансировать эти проекты не менее престижно, чем выращивать пока еще большей частью бумажные цветы кинофестивалей.

Телевидение, будем мы на это закрывать глаза или нет, безусловно, самый важный наряду с государством заказчик национального кинопроизводства. Рано или поздно и западные компании многократно повысят цены на экспортируемую продукцию, да и рекламодатели, после того как освободятся от чар подкормленных вещателями производителей рейтингов, заставят ТВ обратить свои взоры на отечественную продукцию. Будут подталкивать к съемкам жанрового, мифологического, консервативного кино, под которое пойдет много рекламы. Ведь абсолютно все исследования, проведенные за последние годы, свидетельствуют: интерес к нашему кино намного — больше чем в два раза — выше, чем к зарубежному.

В связи с этим возникает вопрос: может быть, отказаться от медленного увядания и осуществить революционный прорыв? Наряду с прямым финансированием из бюджета по линии Госкино создать специальный, совместный с телевидением Фонд национального кинопроизводства. Ведь кино заполняет от одной до двух третей эфира и первые места в телерейтингах.

Источники пополнения этой телекиноказны могут быть различными. Английский вариант — акциз на продажу телеаппаратуры и затем передача средств общественному телевидению для демонстрации собственных фильмов. Есть французский вариант — отчисление определенного процента с каждого телепоказа в специальный фонд национального кино. В результате — крупнейший коммерческий «Canal Plus» тратит на кино не меньше, чем французское «госкино» — CNC. Эта схема нам сегодня очень подходит.

•

...И все-таки главная проблема в отечественном кинематографе, как во всех других сферах, — вопрос о собственности. А следовательно, о мере участия в деле и об ответственности. Кино, как и в советские времена, финансируется ныне государством. Но ситуация-то изменилась, сложилась иная система отношений. И все уже знают, что государство плохой хозяин своей собственности и в новых условиях все квазисоциалистические прожекты в конце концов проваливаются.

Конечно, цивилизованное государство должно давать деньги из бюджета на развитие художественной культуры. Но только давайте обсуждать — подо что? кому? зачем?

Иначе каждый будет продолжать пользоваться теми критериями, какие ему удобны.

Не может же общество доверяться авторитету некоего жюри, распределяющего бюджетные миллиарды, если это жюри никогда не возвращается к своим решениям, не оценивает их последствия, не пересматривает их в экстренных случаях. Распределение средств — ведь это не эстетические, а серьезнейшие экономические решения. Что, если ошибка, неудача, растрата, обман, некачественный продукт? Экономические решения неразрывно связаны с экономической ответственностью. На том и стоит продюсерство. За промах продюсер платит своей квартирой, благополучием семьи, социальным положением.

Вот и получается, что у большей части наших фильмов нет хозяина. Особенно, если деньги были даны государственные. Государственные — значит ничьи! А продюсера, как правило, приводит режиссер — продюсер у режиссера на экономических побегушках. Но автор, во-первых, занимается творчеством, во-вторых, не способен объективно оценить, в том числе и эстетический результат своей работы. Не поэтому ли мы вот уже шесть лет успешно уклоняемся от каких-либо общественно значимых обсуждений качества кинопродукции. Дело это неблагодарное и неприятное всем участникам кинопроцесса. Хозяина ведь нет.

Идея создания сценарного жюри при кинокомитете возникла в 1992 году, когда было снято сто семьдесят восемь картин, из коих только одиннадцать при господдержке. В водовороте халтуры и непрофессионализма надо было поддержать собственно художественные проекты, подлинно авторское и экспериментальное кино. Компетентное, состоящее из авторитетных профессионалов жюри полностью отвечало тогда ожиданиям интеллигенции, у которой всегда запутанные отношения с властью.

Но у вновь созданного жюри был и есть только один недостаток — его члены по природе своей не способны учитывать зрительские интересы. Определять эстетический потенциал заявок — это одна задача. А распределять бюджетные средства на кинопроизводство — уже не 6 процентов, как в 1992 году, и даже не 75, как в 1995-м, а без малого 90 процентов — задача совершенно другая, требующая учета десятка универсальных факторов. Посему и принципы деятельности жюри не могут оставаться прежними.

Миллиарды рублей, которые тратят уважаемые члены жюри, — чуть ли не единственные средства, которые ассигнуются сегодня в нашей стране на сохранение великого детища братьев Люмьер. И если нынешняя российская экономика не чувствительна к зрительскому заказу, не стимулирует творчество, то остается надеяться только на возрождение многократно очерненного госзаказа. Всей своей деятельностью в последние восемь лет художники доказывали, что не могут обойтись без мощного оппонента — работодателя.

Великий эксперимент удовлетворения авторских амбиций уже проведен — режиссеры, драматурги, операторы снимали все, что хотели. И как хотели. Результаты самозаказа известны: и в нашей доморощенной «серии Б», и на телевидении, и в так называемом мейнстриме, и даже — вот уж свобода творчества — в авторском кино.

Кому, как, под какие цели давать деньги? Недавно возник замечательный по своему замыслу проект малобюджетного кино. Среди его авторов в основном лидеры нового режиссерского поколения. Деньги им нужно дать в первую очередь. Но, по сути, речь идет опять же о сценариях, что бы сверх того ни говорили и ни обещали. Никто не собирается представлять государственному работодателю и защищать полновесный со всеми необходимыми обоснованиями — и творческими, и экономическими — кинопроект. А ведь, скажем, у В.Хотиненко, у В.Тодоровского или у В.Пичула их фильмы могли бы купить заранее. Определенный процент вложили бы кабельные сети, что-то дали бы спонсоры, а, скажем, немцы купили бы для специального ночного показа в Германии. Но бизнес-план никто не представляет, поскольку его на самом деле никто и не требует. Деньги все равно дадут, подчиняясь силе авторитета, воли или давления. Не случайно же в Госкино нет серьезной службы экономических экспертиз, нет публичной защиты проектов, представленных на госдотацию, нет гласного распределения грантов. Так удобнее режиссерам.

В этой ситуации председатель Госкино просто призван выполнить спасительную

миссию некоего суперпродюсера национальной киноиндустрии, который берет на себя, а затем передает (делегирует) некоторые из своих полномочий продюсерам конкретных проектов. Это напоминает отношения генерального подрядчика с субподрядчиками в строительстве или то, как это делается на больших телеканалах, где генеральный продюсер отвечает за общую политику, основные решения и конечные результаты, а практическую работу делают продюсеры по направлениям.

В. Перов. «Чаепитие в Мытищах»

Переход к настоящей, то есть очень жесткой продюсерской модели устройства киножизни, на мой взгляд, единственное средство выхода из кризиса. А разве не в результате блестяще выполненной продюсерской деятельности прежнего Госкино и аппарата студий появились те великие советские фильмы, которые на протяжении десятилетий занимают первые строчки во всевозможных зрительских опросах? Я имею в виду не цензоров из партноменклатуры, а редакторов-практиков, художественные советы, худруков объединений. Ведь это они создали ту кинематографию, которой мы по праву гордимся. Помнятся почему-то только цензурные запреты, а не те пуды повседневного профессионального продюсерского труда, который помогал нашему кино, в том числе и благодаря противостоянию цензуре, держать планку качества много-много лет.

«Дни затмения»

Н.СИРИВЛЯ

Без языка

Последние десять перестроечно-постперестроечных лет российское кино только тем и занималось, что добросовестно, в разных формах и жанрах фиксировало стихийно меняющуюся реальность: оно запечатлело лихорадку цен, локальные этнические конфликты, расцвет преступности, рост нищеты и богатства, появление новых социальных типажей и преображение прежних... Изменившийся облик улиц, подъездов, городов и сел, рекламные щиты и помойки, дорогие рестораны с пальбой и стриптизом и убогие подземные переходы с нищими и бомжами... Однако кино разошлось с реальностью в каком-то более глубоком, сущностном измерении, не создав адекватного ей языка — в той мере, в какой язык не просто набор знаков, но система смыслов, инструмент прояснения и постижения происходящего. Кризис языка, обрекший наше кино на убогое, эстетически непроявленное, бесстильное квазисуществование, и является, на мой взгляд, причиной всех остальных кризисов — экономического, прокатного, организационного и т.д. Но попробуем все же увидеть в судорогах нашего «безъязыкого» кинематографа логику более общих и неизбежных культурных процессов.

Формирование нового образа реальности в перестроечном кино шло по принципу открытия обратной стороны Луны: стало видимым все то, что прежде не было доступно взору публики. В новой картине мира тьма преобладала над светом, мусор и грязь над чистотой и порядком, маргинальность над нормой, бессмыслица над смыслом, криминальная стихия над принципами общественного порядка, откровенная похоть и избыточная телесность над высокими и чистыми чувствами. Словом, вышла наружу вся тьма и нечисть, гнездившаяся в темных щелях советского социума. Но тем не менее в процессе разоблачения темных сторон бытия кино нащупало реальную почву, на которой была возведена циклопическая постройка самого передового на свете об-

щества; ею оказался полугородской, полудеревенский, полукриминальный уклад жизни, рабочая слободка, евроазиатская окраина цивилизации.

Нельзя сказать, что прежде искусство не проявляло интереса к этому слою бытия. Но в силу идеологических табу кино запечатлевало его достаточно фрагментарно. Больше того, все сколько-нибудь значительные картины такого рода неизменно попадали на полку.

В перестроечные же времена люмпенская, маргинальная жизнь становится главным предметом изображения. От «Маленькой Веры» до «Конечной остановки», от «Астенического синдрома» до «Такси-блюза» и «Луна-парка» — в самых разных картинах, на разном географическом и этнографическом материале кино конструирует образ этой жизни как тотального, непроходимого, но привычного и обыденного абсурда; художники наперебой показывают ее алогизм, вненравственность, «богооставленность», распад человеческих связей, отсутствие законов — писаных и неписаных... Однако по мере исчерпания такого рода «негативных» характеристик (основанных на несоответствии подразумеваемой «норме» — логической, юридической, моральной), отношения с «почвой» становятся для «серьезного» кино все более серьезной проблемой.

Собственно, вся эта реальность целиком была удивительным образом схвачена в одном фильме, снятом еще на заре перестройки, в 1988 году, — в «Днях затмения» А.Сокурова. Сокуров как бы открыл и закрыл тему, дав наиболее полный портрет распадающегося советского космоса (включая не только социальную, «физическую», но и «метафизическую» составляющую распада) и предвосхитив практически весь тот круг визуальных мотивов, приемов и тем, которые впоследствии составили «словарь» перестроечного кинематографа.

«Дни затмения»

Коллизия романа братьев Стругацких «За миллиард лет до конца света» перенесена здесь из московской малогабаритной квартиры в захолустный город, населенный русскими, армянами, ссыльными немцами и крымскими татарами, осевшими в первом поколении туркменскими кочевниками, военными и т.д. — в город-универсум, вобравший все приметы евроазиатского совкового социума, плавно погружающегося в небытие. Собственно, сама эта стихия социальной энтропии, явленная в маразме звучащих за кадром официальных речей и в проржавленных монументах вдоль пыльных дорог, в дебильных лицах и в унылом пении азиатского однострунного инструмента, в домиках, слепленных из глины, ящиков и фанеры, и есть та мистическая сила, которая медленно, мягко и неумолимо давит любые проявления разумной и одухотворенной активности, будь то исследования Малянова о ювенильной гипертонии в старообрядческих семьях, не-

понятная деятельность военного специалиста Снегового, вооруженный бунт дезертира Губаря или стремление Вечеровского, потомка крымских татар, вернуть на родину свой многострадальный народ.

Здесь впервые особый среднеазиатский топос предстает как универсальная модель маргинального советского бытия — мотив, лежащий в основе фильмов казахской и узбекской «новой волны». Едва ли не впервые мы увидим здесь советских солдат в колониальных панамах и перестрелку на фоне азиатских пустынных гор (в сцене задержания Губаря) — определяющие визуальные акценты перестроечных картин об афганской войне. Впервые здесь камера оператора-документалиста

«Дни затмения»

А.Бурова так пристально вглядывается в лица больных, сумасшедших и дебилов — эти лица, эти скрюченные параличом тела, эти узкие, запредельные глаза потом предстанут во множестве фильмов как неотразимый визуальный символ общего безумия жизни. Едва ли не впервые православный храм показан здесь как место поисков неведомого, отсутствующего в жизни смысла и попытки примирения с Высшим — мотив, встречающийся в каждой второй постсоветской картине... Заснятый одним планом эпизод милицейского освидетельствования и выноса тела Снегового, покончившего с собой, сделан в эстетике документального криминального репортажа, которая будет использована в «Панцире» И.Алимпиева, «Невозвращенце» С.Снежкина и других фильмах. Образ города-поселка, который населяют «перемещенные лица», станет главной темой фильмов С.Сельянова. Я не говорю уже о теме смерти, общения с умершими и погружения в потустороннюю реальность, о том, что в дальнейшем настойчиво будут развивать сам Сокуров, а также И.Алимпиев и А.Добровольский...

Задача вместить в картину целый угасающий мир привела к чрезвычайному разрастанию ее художественной ткани. Но все же это переплетение мотивов, фактур, сюжетных линий, сочетание игровых и документальных фрагментов обладает здесь удивительным, завидным единством. Основной конфликт — противостояние «информации» и «энтропии», человеческого стремления к смыслу и стихийной тенденции к распаду — реализован на уровне сюжета (Малянов сталкивается с некоей силой, препятствующей его исследованиям) и на уровне структуры — в напряженном взаимодействии собственно нарративного начала и сюжетно недетерминированных образных массивов — неподвижных пейзажей, улиц, стен, лиц, дорог... Тот же конфликт и в соотношении типажей: крепкого, спокойного Малянова и окружающих его больных и ущербных людей. Построение кадра, где колышащиеся на первом плане полоски бумаги мешают разглядеть происходящее, и решение фонограммы, когда звучащая за кадром разноязыкая речь заглушает важные для действия диалоги, вынуждают и зрителя, подобно герою, бороться с помехами и шумами в поисках сути происходящего. Взгляд героя, взгляд автора, моделирующего действительность, и взгляд зрителя объединяет общее усилие, направленное к постижению смысла и преодолению хаоса.

Этим единством взгляда и обусловлена гомогенность сложной художественной ткани фильма. Деградирующая советская реальность показана здесь с позиций еще не подвергнутого ревизии «просветительского», интеллигентского мифа с его верой в науку, с его высокими идеалами бескорыстного служения народу и преобразования темного, стихийного бытия (прямым выражением солидарности авторов с этой героически-интеллигентской позицией становится завершающий титр: «Ленинградскому доктору Русиновой Лидии Яковлевне посвящается этот фильм»). На уровне сюжета конфликт разумной человеческой воли и социума, охваченного глубоким маразмом, в картине не разрешен. Тем не ме-

нее город в финале исчезает, а Малянов остается. Разумная воля личности — здесь основная и едва ли не единственная ценность, незыблемая и самодостаточная даже на фоне полного крушения социума.

Итак, в «Днях затмения» распадающийся мир показан с точки зрения субъекта, всеми силами противящегося распаду. Но уже год спустя в «Астеническом синдроме» К.Муратовой мы видим катастрофический распад личности, сформированной на основе интеллигентского мифа. Три комические старушки в прологе лепечут тонкими голосами: «Если все люди на земле прочтут сочинения Льва Николаевича Толстого, мир в тот же день станет счастливым и прекрасным», а потом начинается фильм, отчаянно и яростно опровергающий интеллигентскую утопию о власти правильных слов и гуманных идей. Фильм, состоящий как бы из нескольких фильмов, совершенно различных по языку и эстетике и ставящий под сомнение саму возможность и законность эстетического высказывания о мире, безумие и жестокость которого взывают исключительно к ненормативной лексике.

Начинается все с черно-белой новеллы о женщине, похоронившей мужа и в состоянии шока выплескивающей в мир потоки неконтролируемой агрессии. Движимая внутренней болью, героиня сметает все условности культуры: этика, профессиональный долг, житейские ритуалы, элементарная вежливость — все летит в тартарары. И словно столкнувшись с пустотой там, где предполагалось некое сопротивление человеческого материала, Муратова оставляет этот сюжет и начинает другой — о школьном учителе, заснувшем в метро.

Собственно, этот герой полноценным героем из-за своей сонливости стать никак не может. Все попытки строить повествование как ряд сцен и эпизодов, увиденных его глазами — на улице, в школе, дома, — приводят к тому, что действительность, выйдя из-под контроля осмысляющего восприятия, обнаруживает свою полную непостижимость. Она либо усыпляет героя, либо провоцирует на столь же бессмысленные ответные действия, когда он вступает в драку с учеником или пожирает на глазах у тещи припасенную на черный день черную икру. Тогда в нем самом из-под слоя интеллигентских манер и красивых слов, в которые он пытается облечь свои

«Астенический синдром»

ощущения, прорывается все та же безличная, тупая, хамская сила, которая представляет собой единственный вид энергии, управляющей жизнью этой человеческой массы.

Изысканная, перегруженная метафорами проза, которую сочиняет учитель, пытаясь отключиться от назойливо преследующей его повседневности, так же, как и стилистическая изысканность первой, черно-белой части картины с ее рифмами, рефренами, символами и серебристой фактурностью изображения, — весь язык высокого и культурного искусства для этой реальности не годится, как не подходит для ее осмысления система интеллигентских ценностей и идей — разговоры о раскрепощении личности ученика, которые ведет директор школы, диспуты о бесчеловечности смертной казни, ценности писательства, учительства, врачевания...

Герой перестает быть субъектом повествования, реальность вырывается за пределы его способа видеть и понимать мир и в иных сценах предстает перед нами вне всяких смысловых и оценочных фильтров, завораживая и заражая огромной, всепобеждающей энергией неразумности. Первый прорыв этой стихии — грандиозная сцена очереди за рыбой, где продавщица в красных перчатках царствует над толпой, объятой единым, осязаемым, телесным стремлением получить, что «дают».

Муратова впускает в свой фильм это начало вместе с присущими ему эстетическими способами самовыражения. Целые эпизоды она снимает в эстетике кича, словно давая этой реальности высказаться на свойственном ей языке и наблюдая со стороны, что из этого получится. Персонификацией внеразумной стихии становится в фильме толстая завучиха в черно-золотом костюме с тонким, верещащим голосом и великолепно-безграмотным говором, не знающая, кто такой Шекспир, и живущая в полном ладу с собой в тесном жилище, заставленном бесчисленными сервизами. Придя с работы и съев для начала пяток конфет, а потом тарелку борща, она принимается играть на трубе. И здесь единственный раз Муратова позволяет себе жест режиссерской солидарности: мелодия, неумело извлекаемая завучихой из духового инструмента, вдруг становится чистой, уверенной и прекрасной...

Этот вариант кича, вдохновивший Муратову своей элементарной, одноклеточной витальностью , впоследствии оказался одним из важнейших стилеобразующих начал в постсоветскомо кино, он использован в «Мечтах идиота» В.Пичула и в таких незамысловатых картинах, как, например, «Проснуться в Шанхае» Н.Седнева.

Другой, гораздо менее выносимый, эстетский вариант пошлости Муратова демонстрирует в сцене вечеринки, когда герой приходит к сестре и застает у нее своих учеников, занятых демонстрацией всякого рода «живых картин». Сочетание красного бархата, белого обнаженного тела, чудовищного грима и пара от ведра с кипятком, поставленного на полу для обогрева, заставляет вспомнить о всякого рода «Выкидышах» и «Мóнах Лизах» — перестроечных опусах, авторы которых, добравшись до кинокамеры, с упоением занимались экранизацией любимых живописных полотен.

«Астенический синдром»

Однако Муратова отбрасывает по ходу действия все эти варианты языка и стиля один за другим, она отказывается от всех средств эстетического выражения и приходит к прямой, откровенно внеэстетической констатации бесчеловечного кошмара в сцене на живодерне, когда задача бесконечно длящегося изображения — невыносимой панорамы по клеткам с собаками, обреченными на смерть, сводится лишь к тому, чтобы заставить нас на это смотреть, разрушив защитные механизмы, которыми мы отгораживаемся от чужой боли. Этот жест прямого насилия над эмоциональным миром зрителя впоследствии повторили В.Тумаев и Л.Польщикова в фильме «Лунные псы», растянув муратовский эпизод до масштабов полнометражной картины.

В дальнейших эпизодах Муратова уже впрямую передоверяет описание абсурдной, невыносимой реальности обитателям сумасшедшего дома, долго, на крупных планах снимая их монологи о черве, грызущем человека изнутри, и других подобных предметах. Венчает же все это пламенная матерная тирада тетки в метро, которая ни с того ни с сего, вне всяких мотивировок вдруг разражается чрезвычайно эмоционально насыщенным потоком нецензурной брани.

Мир не поддается описанию. Язык здесь уподобляется агрессивному жесту и, минуя все традиционные способы и приемы эстетического выражения, превращается в простую манифестацию страдания, подавленности или угрозы. Муратова, самый изощренный художник в нынешнем российском кино, демонстрирует полную капитуляцию эстетики перед действительностью. С безжалостной последовательностью она показывает несостоятельность привычных языковых структур перед лицом невменяемой жизни.

Язык как способ выражения и формулирования смыслов предполагает наличие целой

«Астенический синдром»

системы актуальных связей, значений, форм, оппозиций, восходящих к базовым культурным стереотипам. Но то, на чем основывалась русская культура последних двух столетий — дихотомия образованного сословия и отсталой массы, интеллигенции и народа, — вдруг рухнуло. Очередное «восстание масс» погребло под обломками тонкий в России культурный слой, и вековое противостояние интеллигенции и народа закончилось их полным и бесславным слиянием в едином постсоветском болоте.

В этой ситуации кино как искусство с достаточно сложной и многоуровневой системой смысловых связей могло сохраниться только одним путем — отказавшись от бесплодных попыток воссоздавать постсоветский хаос и обратившись к иным, эстетически и мифологически более полноценным эпохам. Уткнувшись в тупик депрессивно-унылой бесформенности и «чернухи», перестроечный кинематограф вдруг совершает парадоксальный поворот «назад, к Большому стилю». И.Дыховичный в «Прорве» вроде бы использует сталинский дизайн в качестве фона для ортодоксально-разоблачительного сюжета, где есть холопская энкавэдэшная элита, чистый и талантливый юноша-поэт, который кончает с собой, героиня из бывших, всеми силами души ненавидящая эту прогнившую жизнь... Но при этом режиссер строит картину как своего рода фильм-концерт, безостановочно обрушивая на зрителя каскад эстетических аттракционов тоталитарной эпохи. Марш сменяется сладким шансоном, балетный номер чечеткой, золотые скульптуры фонтана «Дружба народов» мозаичными плафонами станции метро «Маяковская»... Экстатический, радостный полет к абсолютному счастью, запечатленный в образах всех искусств от архитектуры до музыки, присутствует в каждом кадре, сообщая изображению ту невероятную энергетику, которая, подобно золотому сиянию, застит драматические перипетии сюжета. Стиль одерживает здесь впечатляющую победу над идеологией, а инстинкт эстетического самосохранения кинематографа берет верх над социальной рефлексией.

Итак, рецепт эстетического выживания кинематографа найден. По пути стилизации следуют все сколько-нибудь значительные художники постперестроечного кино: А.Балабанов в «Замке» использует художественный мир «малых голландцев», С.Ливнев в «Киксе» — эстетику видеоклипа, а в «Серпе и Молоте» — стиль монументальной сталинской пропаганды, О.Ковалов строит «Концерт для крысы» на приемах киноавангарда... Выбор огромен, цитировать можно что угодно: французское кино, как В.Тодоровский в «Подмосковных вечерах», или американское, как К.Шахназаров в «Американской дочери». Самым успешным оказался опыт Н.Михалкова, снявшего «Утомленные солнцем» как римейк собственной «Неоконченной пьесы для механического пианино». (Впрочем, успех этого фильма обусловлен не только удачной стилизацией под «нормальное кино», где есть история, быт, характеры, отношения, но

«Прорва»

и наличием определенной и мощной социальной интенции, отсутствующей в прочих картинах. Этот фильм — апология циничной витальной силы, позволяющей оставаться наверху при любых режимах. Идеология нынешней «элиты», припудренная аристократическим имиджем и обставленная фамильной мебелью.)

«Утомленные солнцем», возродив моду на экранизации русской классики, вызвали к жизни целую череду фильмов, живописующих не свинцовые мерзости жизни, а сладкие радости усадебного быта: от «Барышни-крестьянки» А.Сахарова до «Летних людей» С.Урсуляка. В каждом из них есть купание, игры, обеды, глубокомысленные беседы за чайным столом, красиво снятые распахнутые дали и тонкие перипетии любовных чувств... На гребне мирового успеха михалковской картины постсоветское кино поворачивается к эстетике фильма «приятного во всех отношениях».

На этом фоне отдельные «самоубийственные» опыты обращения к мрачной действительности дают фильмы во всех отношениях «неприятные», вроде «Курочки Рябы» А.Кончаловского или «Русской симфонии» К.Лопушанского. Глубоко травмированное интеллигентское сознание встречается здесь с народной стихией, также пережившей распад государственной, оформляющей мифологии. Результатом становится либо болезненное, надрывное самобичевание интеллигенции, либо горькая констатация иррационального шутовства, коим охвачена душа народа, отвергающего любые попытки что-либо перестраивать и переделывать. Все это воплощается в образах резких, порой почти вульгарных, в нагромождении травмирующих картин лжи, распада, унижения и юродства.

Единственная попытка внести хоть какую-то светлую «идею» в народную жизнь — «Мусульманин» В.Хотиненко по сценарию В.Залотухи, где авторы выложили последний козырь, оставшийся в распоряжении интеллигенции, — идею спасительности религиозной веры: вот если бы русский народ верил в Бога так же, как этот принявший ислам деревенский парнишка верит в Аллаха, судьба наша была бы совсем иной. Но между верой и «идеей веры» дистанция огромного размера. Идея отторгается плотью жизни так же, как и сама идеологическая, назидательная конструкция — плотью фильма, где при внимательном рассмотрении единственно реальным и живым оказывается лишь мотив деревенской ксенофобии, страх чужого, как неотменимый закон человеческого улья, сплоченного по принципу: все воруют — и ты воруй, все пьют — и ты пей...

Никакой идеей и верой их не проймешь, во всяком случае — в таком вот «народническом», городском исполнении с пасторальными виньетками, отсылками к «Пиковой даме» и живописи М.Врубеля. Успешное кино «для народа» сегодня может существовать лишь на основе самых «презираемых», «примитивных», низовых эстетических форм — от «мыльной оперы» и индийского кино (как в фильме «Все будет хорошо») до бездумной эксцентрической комедии, охотничьей байки и анекдота (как в «Особенностях национальной охоты»). В ходу также эстетика советской народной мелодрамы («Любить по-русски»). Массовое сознание, вырвавшееся из-под спуда идеологии и культуры, требует адекватных себе, «фольклорных» форм выражения. А возвести их «в перл создания» и сделать предметом достойного искусства у нас пока что мало кому удается. Внутренне мы все еще находимся в плену тотально идеологизированной эпохи — сводим с ней счеты, переживаем последствия ее крушения, пытаемся обнаружить какой-то универсальный, спасительный выход.

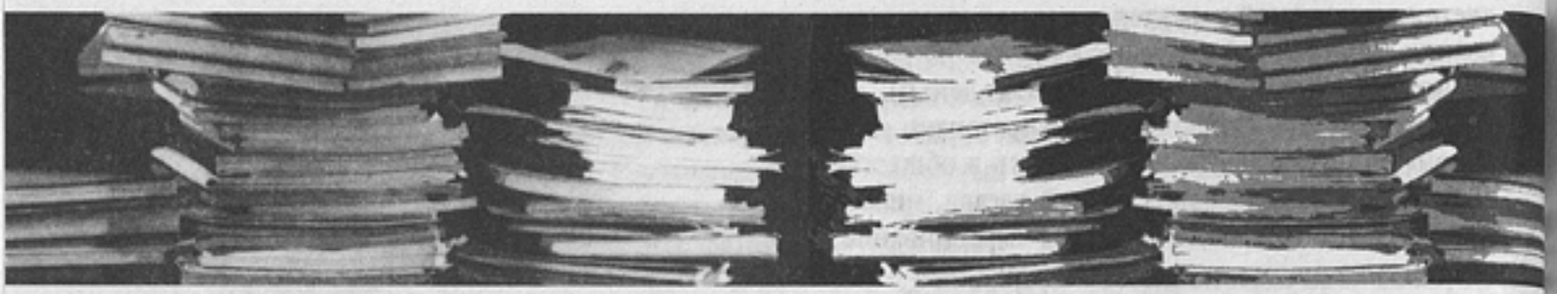
А ситуация тем временем давно изменилась. То, что мы наблюдаем сегодня, — не гибель культуры, но гибель культуры определенного типа, издержки вступления России в мировую цивилизацию гамбургеров и «Интернета». Интеллигенция, традиционно выполнявшая в России роль медиатора, посредника между европейской культурой и стихией национальной жизни, в этой функции больше никому не нужна. Владение знанием и культурными навыками теряет сакральное значение и перестает быть инструментом власти и общественного престижа.

Люмпенское сознание, дорвавшееся до благ цивилизации, активно создает собственную «культуру», основанную на западных потребительских стандартах. Она парадоксальным образом растет снизу, от потребления, — это культура ресторанов, ночных клубов, дискотек, рекламы, видеоклипов, компьютерных игр и т.д. Главным признаком ее яв-

ляется прикладной характер и полное отсутствие всяких «абстракций». Ценится то, что на слуху, то, что «раскручено», то, за что платят деньги.

В этой ситуации традиционные претензии «высокой» культуры на духовную власть в обществе обречены. Но в этом нет, на мой взгляд, ничего трагического. Постмодернистское выравнивание, отмена традиционных культурных иерархий — неизбежное следствие глобального цивилизационного процесса, движения к единому миру с общими мифами, общими ценностями, общими нормами этики и права. Создание единой цивилизации не означает духовной гибели. Такое уже было в истории на рубеже нашей эры, когда распространение эллинизма приготовило необходимую культурную почву для апостольской проповеди. Духовное начало неуничтожимо, но в нынешних условиях оно сохраняется не столько на уровне привычных социальных институций, идеологий, национальных, сословных, корпоративных ценностей, сколько на уровне конкретной личности — ее поведения, поступков, исповедания веры. Так что ситуация кризиса — это вызов, проверка, чего мы стоим на самом деле и что, собственно говоря, можем предложить миру.

«Прорва»



ИРИНА ШИЛОВА

Все ли будет хорошо?

Если слишком долго настаивать на ненужности чего-то, это «что-то» в один прекрасный момент может вовсе исчезнуть. Действительно, кому нужен продукт, не имеющий спроса? И, разумеется, производитель такого продукта.

Роль сценариста в отечественном киноделе оценивается как второстепенная, подсобная, а лавры победителя всецело и неотчуждаемо принадлежат режиссеру.

В отстаивании престижа профессии сценаристам не помогли ни узаконенные авторские права, ни сама аксиома, что фильм начинается со сценария. В какой-то момент проблема сценарного дела сместилась в сопредельную область: выяснение вопроса, является ли сценарий литературой (по аналогии с театральной драматургией), оказалось чуть ли не самым существенным. В результате кое-кто из сценаристов ушел в литературу и стал ждать своего часа, полагаясь на американский опыт — бестселлер обычно находит покупателя в лице кинематографа.

В отечественном кино режиссероцентристская установка привела к тому, что сначала наиболее именитые, а затем и все прочие режиссеры стали осваивать смежную профессию. Вариант сотрудничества сценариста и режиссера выглядит так: постановщику фильма нужен человек, способный записать и оформить задуманный им проект. А профессиональным сценаристам чаще всего достаются режиссеры «второго эшелона», искажающие и упрощающие замысел подгонкой под себя. Авангардная творческая профессия превратилась в подсобную, обслуживающую, а сценарист — в создателя полуфабриката.

Парадоксальное искажение профессионального взгляда отразилось и в критике. Рецензенты сплошь и рядом описывают прежде всего драматургическую канву фильма, а комплименты и претензии адресуют все тому же режиссеру.

Пора без предвзятости и снобизма взглянуть на сегодняшнее состояние сценарного дела, тем более что и Высшие курсы сценаристов и режиссеров, и ВГИК не перестали выпускать профессионалов.

На мой взгляд, именно сценаристы являются поставщиками художественных идей и замыслов, протагонистами творческих начинаний, открывателями новых подходов к материалу современности. Но как этот процесс выглядит сегодня реально?

Я вовсе не претендую на исчерпывающее знание сегодняшней кинодраматургии, однако более сорока прочитанных сценариев выпускников ВГИКа и Высших курсов сценаристов и режиссеров дают основание обозначить наиболее характерные признаки момента.

Первое, на что обращаешь внимание, — попытка выхода из зоны «чернухи», отчаянно запоздавшая, но все же свидетельствующая об интересе к зрительскому спросу. Однако искаженность сознания приоритетом апокалиптических предчувствий, безнадежности, самобичевания и бичевания всех и вся не могла пройти безнаказанно. Диаграмма процесса выглядит так: социально-политическая конъюнктура утвердила тотально критическую позицию, а вместе с тем — схематизацию, упрощение в истолковании истории и современности, иллюстративность и тенденциозность. Затем, с исчерпанностью тенденции, путь повел к системе опосредований очевидного, к историческим аналогиям, к абстрактной философичности, таинственности или даже мистичности, причем «чернушное» мироощущение так никуда и не исчезло. Все это неминуемо привело к искажениям, перекосам в собственно художественном, творческом строительстве сценарной программы. Самое важное в ней — действующее лицо — все более превращалось в марионетку, пешку в предписанных обстоятельствах. В качестве господствующих утвердились притчевые, метафорические конструкты, легко обнаруживающие свои строительные «леса». Их безграничное распространение не могло не повлиять на общий строй всех прочих сценарных проектов. Небывало сузился объем материала, тем и проблем. Подчеркнутая условность и усложненность формы вылились в создание нейтрального или стилизованного экранного мира, иллюстрирующего банальности расхожего «прогрессизма».

Ушли в небытие внятная история, человеческий характер, мотивировки поведения, чувственность переживаний, индивидуализированные речевые характеристики и прочее, прочее. В такой ситуации возвращение в зрительское кино оказалось невероятно трудным.

Можно, конечно, упомянуть об одном из простейших путей выхода, опробованных сценаристами в последние три-четыре года: комедия положений. Она позволила с легкостью уйти от всяческой «метафизики», не требовала вроде бы глубины и обстоятельности. Набор «глупышкинских» аттракционов, абсурдность коллизий и перипетий, эксплуатация бородатых, но безотказных анекдотов — такие сочинения, собирающие на постановку букет характерных актеров, оказались фактически единственными оппонентами основному потоку. Но уже мелодрама, попробовавшая избежать жанровых законов или забывшая о них, нередко оказывалась весьма уязвимой. Можно стало, к примеру, как это сделано в одном из сценариев, скомпрометировать главного героя дурным поступком (ради поездки на соревнование он подбрасывает свою собаку у ветлечебницы), а затем надеяться на то, что зритель будет сопереживать героине, которая полюбила такого типа.

Чем активнее сценаристы пытались приблизиться к живым человеческим эмоциям, тем более трудным оказывалось их положение. Сценарий оживал только лишь в предчувствии несчастной развязки.

Вот эта развязка и стала больше всего беспокоить — не столько даже сценаристов, сколько общественность. Сначала, видимо, показалось, что любую историю, если уж такова потребность, можно привести к счастливому концу. Однако не тут-то было. «Выкинуть» что-либо неожиданное, что могло бы «счастливо развязать» ситуацию, способен только самостоятельный персонаж, живой, из плоти и крови. Муляж, марионетка, подчиненные ниткам кукловода, беспомощны и декларативны. Счастливый финал, вообще говоря, — вещь сказочная, волшебная. В русской литературной сказке персонаж действительно мог сидеть у моря и ждать погоды, Конька-Горбунка, Щуки или Серого Волка. Но этот персонаж изначально обладал «положительной программой», естественным стремлением и мечтой о красавице жене, прочном достатке, домашних хоромах, богатом хозяйстве. И эти желания, подразумевающие нормальную, хорошую, благополучную жизнь (если этот персонаж, конечно, не зарывался, как знаменитая Старуха у Пушкина) и обозначающие образец и мерило жизненного успеха, сбывались, указывая тем самым на естественность и правильность человеческих намерений.

Персонажи множества нынешних сценариев об этих простых родовых стремлениях забыли, а потому по большому счету и не за-

служивают счастливой развязки. Обстоятельства оказываются сильнее сценариста, плохо представляющего себе, кто его герой, каков он, чем живет и заслуживает ли счастья. Вот, к примеру, читаю в одном из сценариев про курсанта чекистского училища. Ему предписана определенная мораль: жена должна быть одна на всю жизнь, вести себя надо осмотрительно и строго, нельзя заводить сомнительные связи и т.д. Но конкретный нехороший курсант нарушает правила, соблазняет провинциалку, обольщает без любви дочь генерала, втирается в его семью. Начинаются взаимные оскорбления, шантаж, обман. В результате никто не заслуживает ни счастливого финала, ни сочувствия. История, предполагающая зрительский резонанс, рассчитанная на массовый спрос, не срабатывает, потому что строится изначально противоестественно.

Что же касается самого жизненного материала и тематики, то тут выбор чрезвычайно узок. Это чаще всего площадки театральных кулис, спортивных соревнований, всевозможных конкурсов. Истории про режиссеров, мечтающих непременно поставить на сцене «Бориса Годунова», занимающихся подготовкой парада фотомоделей. Про участников спортивных пробегов, нечаянных свидетелей махинаций на бегах. Про провинциальных актеров, которым запои не мешают схватить за хвост синюю птицу успеха, про машинистов сцены и т.п. Создается впечатление, что сценаристы пытаются обрести почву, эксплуатируя некую уже инсценированную реальность, потому что ощущают собственное бессилие перед живой жизнью и не могут с ней совладать, отрефлектировать и организовать ее.

Среди любимых сюжетных ходов — сопоставление отечественной и зарубежной реальности: отъезды, приезды, встречи, демонстрирующие оппозицию «здесь — там». При этом намечается нечто новое: речь идет уже не только о том, чтобы увидеть Париж и умереть, а о поиске дороги домой. Правда, такая сверхзадача нередко оборачивается тривиальными заклинаниями или квазипатриотическими реминисценциями и лишь в редких случаях, благодаря жанровым предписаниям и жанровым же — чаще всего комедийным, эксцентрическим — доводам и мотивировкам, оказывается выполненной. Таков сценарий Р.Кубаева и Р.Ямалеева «96», о приключениях двойников — французского изобретателя, перегоняющего воду в нефть, и русского аферист, который спасает его из переделок. Такова лирическая комедия В.Азерникова «Уик-энд в Нью-Йорке», где русский ветеринар, попросивший политического убежища в Америке, решает вернуться на родину, испытав потрясение от зрелища танков на улицах Москвы, показанного по телевизору.

Иной раз путь домой лежит даже через страну мертвых. В дипломном сценарии О.Нагдасевой «Люди — деревья» персонажу, оказавшемуся в адском круге самоубийц, нужно доказать, что он — живой и потому имеет право вернуться на землю. Этот сюжет, косвенно свидетельствуя об исчерпанности антиутопических идей, наталкивает на симптоматичное соображение, что нынешняя действительность может приобрести черты реальности только при взгляде с того света. Сама же наша реальность под пером сценаристов щедро заселяется фанатическими посланцами небес (ангел-хранитель в заявке-новелле Н.Лекаревой «Про ангела», ангел-искуситель в сценарии И.Закатовой «В Москве опять рожают»).

Типовые сценарные замыслы во множестве ориентированы на мотивы классической русской литературы и драматургии. Жаль, что стремление найти обоснования в устойчивых моделях и архетипах, ощутить себя наследниками и продолжателями традиций нередко оборачивается тем, что литературное наследие варварски упрощается и опошляется. Из классики уходит главное — история человеческой жизни, психология переживаний. Если же говорить вообще об отношении к прошлому, то надо признать, что хоть и спадает волна сенсационных разоблачений, истерических признаний, жестоких откровений, крикливых интонаций, оглушительных даже в сценарных текстах, кинодраматургия еще держится в плену вчерашних рефлексий и представлений и, может статься, вовсе отстанет от времени и действительно окажется неуместной, если время повернется к более или менее стабильной, более или менее нормальной жизни.

Кому деньги дают?

Кто и на каких условиях может рассчитывать на государственную финансовую поддержку? Кто отделяет зерна от плевел, овец от козлиц, чистых от нечистых в потоке сценарных заявок? Вот уже третий год при Госкино работает общественное экспертное жюри, члены которого, читая претендующие на господдержку сценарии, выносят вердикты и дают рекомендации на финансирование. Мы обратились к некоторым членам жюри с просьбой поделиться секретами их кухни и мнениями о современном состоянии сценарного дела.

ПАВЕЛ ФИНН

Экспертное жюри, консультативный орган при председателе Госкино, был создан демократическим путем — тайным голосованием секретариата Союза кинематографистов и коллегии Госкино, и основной принцип его работы — гласность. Это не редакционная комиссия, которая оценивает качество представленных на рассмотрение сценариев, мы готовы даже закрыть глаза на те или иные изъяны профессионального свойства. При подаче заявки должно быть соблюдено главное условие — нам представляют не просто текст, а проект, в котором указываются возможности его реализации. Иными словами, у будущего фильма изначально должны быть продюсер и режиссер. Только в исключительных случаях мы рассматриваем идею или сценарий какого-либо начинающего автора. Мы вынуждены постоянно оглядываться на экономическую ситуацию, учитывать все ее изменения, то есть следить за конъюнктурой рынка. Каждый месяц отбираем определенное количество сценариев и каждый квартал пересматриваем свои решения, отбираем из уже отобранного и только тогда рекомендуем к заключению договоров с Госкино для государственной поддержки. На этом наши функции исчерпываются.

Государственная поддержка сегодня не единообразна, она варьируется, исходя из среднего уровня бюджета картин. Госкино может финансировать фильм, например, наполовину, дать деньги на тиражирование или рекламу.

Сам сценарий меняется на наших глазах — разумеется, независимо от нашей деятельности. Эти перемены обусловлены исторически. Впрочем, теоретизирование на эту тему —

не наше дело. Как нам кажется, наша обязанность — помочь сформировать репертуар из художественно ценного кино, не забывая о коммерческой стороне проката. Нам хотелось бы добиться некоей гармонии, и мы ищем ее, отдавая предпочтение, в первую очередь, сильным режиссерским репутациям и молодым авторам — это бывает на 90 процентов интересно, халтурных проектов в этих случаях просто не помню.

Сложнее всего обстоит дело вот с чем. Нередко у авторов весьма туманные представления о коммерческой ценности, и стремление угодить зрителю сплошь и рядом заведомо снижает художественный уровень сценариев. Идеальных совпадений — зрительского качества и качества исполнения — за время нашей работы было, может быть, всего два или три. И все же мы особое внимание уделяем жанровому кино, особенно комедиям. С жанром дело обстоит довольно кисло, по-прежнему господствует «невыразимый туман экрана», хотя в целом писать стали грамотнее, суше, деловитее. Жаль только, что авторы еще не устали тиражировать одни и те же модели: приезд иностранца в Россию, рэкет, воровство. Но это опять же обусловлено временем, никуда не денешься. Иногда попадаются настоящие жемчужины — сценарий Ренаты Литвиновой для Киры Муратовой, Юрия Арабова для Александра Сокурова, замечательные сценарии представили Никита Хубов, Михаил Коновальчук.

Конечно, не обходится без обиженных, это неизбежно, нельзя помочь всем. Но вряд ли нас можно в этом винить, а уж тем более называть, как сделала газета «Труд», «каким-то анонимным жюри» — анонимности-то как раз в нашей работе нет. И цель у нас одна — обеспечить достойный отечественный репертуар.

ИРИНА РУБАНОВА

Для подавляющего большинства соискателей сценарий, представленный на рассмотрение жюри, определяет вопрос о финансировании (или нефинансировании) замысла. В случаях с именитым меньшинством он, сценарий, не имеет никакого значения. Бывает, что нашим «мейджерам» открывают финансирование и вовсе без готового сценария, но тогда, правда, дело обходится без жюри. Таким образом, вечный спор об авторстве в кино, который на стадии проекта сводится к поискам гарантий качества результата — в достоинствах ли сценария их искать или в репутации постановщика, — находит в нынешней практике государственной поддержки ситуационно двоякое разрешение. На мой взгляд, ненадежно и то, и другое, но расчет на режиссера без надежной драматургической основы сомнительней, потому что, если говорить без обиняков, творческое и профессиональное состояние главного цеха нашего кинематографа иначе как плачевным не назовешь.

Мне кажется, что качество и количество сценарных предложений на сегодняшний день превосходят как финансово-производственные ресурсы российского кино, так и творческие возможности реализаторов. За два с лишним года работы в жюри я не знаю ни одного случая, когда фильм представал бы художественным обогащением сценария, и напротив, сплошь и рядом вижу, как тускнеют талантливые драматургические сочинения, приобретая экранный образ. Рискну утверждать, что на литературном уровне отечественный кинематограф и богаче, и современнее, чем он предстает, как говорят производственники, на выходе. Парадокс, но это правило распространяется и на те нередкие случаи, когда сценарист и режиссер — одно и то же лицо. Странно, что критики не обратили внимание на эти ножницы и не доискиваются причин заторможенности собственно кинематографического мышления и почти всеобщей заскорузлости режиссерского ремесла. Последнее обстоятельство в соединении с допотопной постановочной техникой и хронической скудостью денежных средств не оставляет ни малейших надежд на так называемое «народ-

ное кино», по которому так красиво томятся молодые петербургские и некоторые немолодые московские критики.

Однако мне велено говорить о сценарии. Отступление по поводу состояния режиссерского дела возникло здесь лишь по той простой причине, что, читая сценарий, член жюри в своем воображении неизбежно соотносит текст со своими представлениями об индивидуальности постановщика, предполагающего реализовать замысел.

Меня ни в малейшей мере не соблазняет попытка замуровать пестрый сценарный поток в некую «парадигму». Однако, размышляя о наиболее содержательных предложениях, можно обозначить два вектора интересов. Значительная часть сценариев инициирована поисками зрителя. У этого сектора безусловное количественное преобладание. Качественно же его перекрывает другой поиск — поиск себя, своей идентичности, того, что питерские кинематографисты приблизительно назвали «русской идеей». Приблизительно, потому что это искомое тождество в разработках А.Рогожкина, С.Сельянова, М.Коновальчука вообще лишено идейной ориентации. Любопытно, что и популярное, и авторское направления заняты коллективным бессознательным при том, что «авторы» углублены в его первичные, как бы доисторические пласты.

Вообще мне кажется, что главное поле поражения, как оно вырисовывается в нынешних кинематографических метаниях, это и есть состояние общности, оказавшейся без истории. Реальную историю у него насильственно отняли, мнимую тоже силком вменили, а когда обнаружилась пропажа, когда массово открылось надувательство при повальном безбожии, в ситуации скомпрометированного ratio гигантское скопление — народ? население? электорат? — почувствовало себя голым на голой земле. Отсюда поток экранизаций как примерок на себя нынешних разнообразного исторического одеяния. Отсюда свободные биографии знаменитостей прошлого. Отсюда экранный соц-арт. Отсюда фольклорные фантазии, которые надежнее обеспечивают широкое внимание к фильму, чем чисто жанровые пробы, невозможные без отточенного мастерства. А с этим у нас, повторюсь, как никогда плохо. Есть и еще довольно значительный круг сценариев, где дается портрет народного существования недавнего времени. Любопытно, что здесь энергично используется оптика не только Алексея Германа, но и не слишком у нас чтимого Виталия Каневского. И кажется, что Каневского прежде всего.

Что касается экзистенциальной драмы, усилиями Тарковского обозначившей русскую нишу мирового кино, то ее сегодняшнюю главу почти в одиночестве пишет Кира Муратова. Впрочем, время от времени обозначаются и ее потенциальные сподвижники.

НАТАЛИЯ ВЕНЖЕР

Два с половиной года я запоем читала сценарии. Не по душе, не по дружбе, а по обязанностям члена общественного экспертного жюри при Госкино. По самым скромным подсчетам их прошло через мои руки более сотни, а через руки всех членов жюри несколько сотен. Подробный анализ этого потока потребовал бы многомесячного серьезного исследования — у меня нет для этого ни времени, ни уверенности в своих силах. А у журнала вряд ли достанет места для такой публикации.

За это время удалось прочесть немало оригинальных, талантливых работ. Но самое интересное, на мой взгляд, заключалось в том, что работе жюри не предшествовала никакая селекция. Не было предварительных ограничений, как в сценарных конкурсах, не было госзаказа или отбора по любым параметрам, не было условий, диктуемых интересами производства или рыночным спросом. Это был «самотек» в чистом виде, только профессиональный. Мы получили уникальную возможность оценить стихийную стратегию творческого развития российского кино, как она представ-

лялась самим его создателям — режиссерам и драматургам. Это был их ответ на новую ситуацию, в которой очутилась кинематография: сокращение частных и государственных инвестиций, практическое исчезновение привычной кинотеатральной аудитории и явный проигрыш в конкурентной борьбе с зарубежными (и, добавим, со старыми советскими) фильмами. Если бы в этом потоке удалось найти какую-то систему, какие-то общие тенденции, можно было бы понять, какими путями пойдет в ближайшее время российская кинематография и как ее создатели предполагают спасать себя и отечественное кино — два неразрывно связанных условия выживания, ибо невозможно благоденствие отдельно взятых талантов в системе погибающей отрасли, так же как невозможно само существование кинематографии без творческой реализации отдельно взятых талантов.

Нелегко мне сейчас представить читателю грустные выводы, к которым привела меня попытка систематизировать прочитанный материал. Хочу еще раз подчеркнуть, что в своем анализе я выносила за скобки художественное качество отдельных вещей — это не было моей задачей, как я сама ее для себя сформулировала. Меня интересовало, есть ли в кинопроектах настоящего и ближайшего будущего поиск возможностей выжить кино в условиях, когда в кино потеряны и идеологический заказчик в лице государства, и массовый потребитель в лице любителей нового отечественного кино.

Как мне показалось, все многообразие проектов можно грубо разделить на две группы. Назовем их условно: «свободная» и «ангажированная».

К «свободной» группе, как мне кажется, относятся авторские проекты, которые объединяет одно родовое качество: они не ориентированы ни на какую конъюнктуру, как это и полагается для подлинно авторского искусства. К сожалению, подавляющая часть сценариев этой группы изначально обречена на внимание и интерес узкопрофессиональной или элитарной зрительской аудитории. Точнее было бы сказать, что авторы вообще не озабочены «ориентацией» своих работ, содержание и цель которых есть максимально полная самореализация художника («цель поэзии — поэзия», как передавал Пушкин слова Дельвига). Вывод о предопределенной узости аудитории делают уже специалисты-прокатчики. К этой же группе можно отнести и «скрыто ангажированные», попросту эпигонские, проекты, авторы которых уже сознательно ориентируются на ту же элитарную зрительскую аудиторию, более или менее умело копируя темы, приемы и язык авторского кино. Все проекты авторского и псевдоавторского кино сходны в одном: они рассчитывают только на полное государственное финансирование (ясно, что надеяться на призрачную возможность получить престижные фестивальные премии и доходы от зарубежного рынка совершенно нереалистично). А так как размеры государственных инвестиций ограничены, их явно не хватает даже на проекты, одобренные жюри, это все — «путь ожидания». Ждут, что подойдет их очередь, что поддержат власть имеющие, что изменится сама власть и вновь возьмет на себя полностью все расходы на кино (забывая, что в этом случае авторское кино будут оплачивать в последнюю очередь, а контролировать в первую).

Вторая группа открыто демонстрирует свою ангажированность на этот раз не государственной идеологией, а — спросом. Авторы таких проектов как бы согласны поставить свой талант и свое ремесло на службу массовой аудитории. В этом случае, к сожалению, многие выбирают путь, на первый взгляд, беспроигрышный, который на самом деле оказывается очередным тупиком: они пытаются использовать расхожие клише американского массового кинематографа. Копируются секс и насилие, «крутые одиночки», экзотика городского «дна»... Не стоит перечислять всем известное. Общая тенденция проектов этой группы — издавна знакомый лозунг: догнать Америку. Наивная убежденность, что если герой с русским именем будет силен и ловок, как американский рейнджер, он автоматически станет популярен, как Ван Дамм или Брюс Ли. А фильмы так же автоматически станут русскими блокбастерами.

Никто не замечает, что самые крутые американские звезды, заполнившие наши экраны в последние два года, не помешали падению посещаемости кинотеатров в сто раз (!). Что среди популярных актеров наши зрители (в том числе и юные) далеко не всегда ставят Шварценеггера на первое место, наконец, что чемпионами зрительских симпатий про-

шлого года стали «Утомленные солнцем», «Московские каникулы», «Ширли-мырли» и «Любить по-русски» — фильмы с российским социальным психологизмом (в котором личный и исторический драматизм нерасчленим), российским озорством и российским же представлением о герое. К тому же, перенимая внешнюю атрибутику американского массового кино, наши авторы обычно заботятся прежде всего о сюжете и антураже. Роль для звезды, лепка актерского имиджа кажутся производными от действия, в то время как в американском зрелищном кино часто сам актер, как в комедии дель арте, диктует сюжет. (О том, что в нашем авторском кино режиссер тотально заслоняет актера, нечего и говорить.) Любовь к кино для массового зрителя есть синоним любви к актеру. Без звезд (по-американски) или любимых актеров (по-русски) не может быть зрительского, коммерческого кино. Печально, что среди зрительских любимцев нет новых имен, нет молодых звезд (последними были, если не ошибаюсь, гардемарины). Подросткам не в кого влюбляться, некому подражать. Кумирами становятся поп-звезды, топ-модели и телеведущие. И такой проигрыш запрограммирован стихийной репертуарной стратегией российского кино, отразившейся в потоке сценарного «самотека», представленного на суд экспертного жюри.

Совершенно ясно, что стратегическая цель «догнать» так же мало, если не еще менее перспективна, чем цель «ждать». Грустный вывод, который у меня получился, таков: наш творческий корпус в массе своей не сумел адаптироваться к новым условиям бытия. Сами авторы, даже если они и стремятся работать по-новому, пока еще не четко представляют себе, каким это новое должно быть. Как соединить устойчивую у зрителя тягу к российской культурной традиции (так блистательно адаптированной в профессиональном советском кино) и необходимую модернизацию сюжета, героя, материала, не знаю. К сожалению, не нашла ответ на свой вопрос и в том обильном материале, который был моим настольным течением более двух лет.

Одно, мне кажется, ясно: ждать и догонять — нет ничего хуже.

ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ

Я два года работаю в экспертном жюри, прочел сотни сценариев (по 10 — 12 в месяц, то есть примерно по 600 страниц) — от графоманских до просто хороших (что случается нечасто, как вообще в жизни), и могу сказать, что вообще этот поток заметно меняется: если сначала лавиной шли боевики, такое псевдокоммерческое нечто, то сейчас все больше встречается нормальное русское кино. Нельзя, конечно, сказать, что произошел драматургический взрыв, по-настоящему хороший сценарий все такая же редкость, как и прежде, но тенденция переломилась.

Беда наша в том, что большинство тяготеет к авторскому кино и пренебрегает коммерческой стороной дела. Люди ставят какие-то нереальные задачи, не задумываясь о том, как их можно решить, на какие деньги, кому потом показывать. Это, между прочим, одна из наших традиций. На другом полюсе — тяготение к житейскому реализму, натурализму. Есть и попытки жанра, но их, по моим наблюдениям,стало меньше, чем два года назад.

Хороший сценарий всегда возникает как неожиданность, у нас сейчас нет лидеров-классиков, хороший сценарий — это, как правило, новое имя. Часто ли у меня возникает желание снять то, что я читаю? Крайне редко. Может быть, такое желание возникло у меня за это время раза два-три.

В сторону рая

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ

ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ

Проще всего написать о «кино, которое мы потеряли» вместе с идеологией, стабильностью и общественными гарантами. Такого действительно уже не будет — очереди у кассы, лишние билетики, «талонные книжки» и тот неповторимый запах сохнущей одежды, который витает над переполненным кинозалом, если снаружи идет дождь. Никогда мы больше не восхитимся смелостью режиссера Икс, показавшего на затемненном третьем плане еле заметный кукиш. И никогда не посмеемся над тупостью цензора Игрек, пропустившего на экран политическую диверсию в виде кусочка голой задницы.

Этого не будет по следующим причинам.

Во-первых, имперское самообслуживание кончилось. Натуральное кинохозяйство, производящее продукт для внутреннего употребления, больше не существует. Оно, правда, осталось в Америке, но там, похоже, селекционеры грамотнее наших. А жаль, в 30-е годы мы соревновались ноздря в ноздрю.

Положа руку на сердце, мы ведь любили родное кино не за его исключительные достоинства, а потому,что не знали другого. Наше же было устроено грубовато, но функционально, как скороходовские ботинки. Один гений — Тарковский. Один сказочник — Рязанов. Один подросший в своем кругу плейбой — Никита Михалков... Да и то по выходным и праздникам. В будни все носили черное со шнурками и не рыпались. Ну и что, что говнодавы? Зато не протекают.

Второе. Редкие киносюжеты из-за бугра фигурировали главным образом как суррогат «Клуба кинопутешествий» — всегда хотелось отрешиться и поглазеть, в каких чашечках подают кофе на Монпарнасе и как

подшивают брючины на Бродвее. Информационный взрыв оказался сильнее политического — хлебнув «Хайнекен», едва ли захочется заново привыкать к «жигулевскому». Это понятно, но хочу попутно поделиться одним соображением. Знаете, почему в застойные годы французское кино все-таки было популярнее американского? Голливуд честно снимает натуру в подчинении общему замыслу. А француз нет-нет да и затянет кадр-другой, чтобы объясниться в любви Парижу. Посмотришь — будто сам побывал. Вот и любили.

Третье. Традиционное кино (то есть снятое на пленке и показанное в зале), киноспектакль с выходом, соборная акция есть явление идеологии. Большая идеология рождает большое кино — это почти закон, если вспоминать авангард 20-х, «золотой век» у нас и в Америке, неореализм и «новые волны». В постидеологическом западном мире этого больше не будет, зато варварский Восток, еще не потерявший вкус к имперсональным ценностям, снимает и смотрит фильмы по-прежнему. В общем, если так рассуждать, то, конечно, будущее за черной Африкой. У нас, как водится, все происходит революционно и скачкообразно. Идеология не тает, а ломается. Запад пережил эутаназию кино как усыпление комнатной собачки, а мы — как трагическую гибель любимого человека.

ОБРЕТЕННЫЙ РАЙ

Очевидцы рассказывают, что когда в городах освобожденной от фашистов Европы начали обустраиваться советские гарнизоны, офицерские жены щеголяли в реквизированных пеньюарах, как в вечерних платьях. Видеобум в России проходил примерно так же. Во всем мире кассетное кино принесло потребителю приватизацию зрелища, а у нас вокруг первых же «Электроник» сразу выросли видеосалоны. Публика теснилась в наскоро оборудованных «красных уголках» и на крохотных экранчиках смотрела «Однажды в Америке» или «Греческую смоковницу». С одной стороны, в этом присутствовал элемент здоровой экзотики и даже престижа. Любому было приятно как бы невзначай обронить в кругу друзей и сослуживцев: «Вчера кино по видику глядел. Ну, вообще!» И тут уж не имело значения, где стоял видик — напротив персонального дивана или под графиком соцсоревнования. Главное, что приобщение к техническому чуду состоялось.

С другой стороны (сужу об этом ответственно, поскольку в свое время занимался социологией вопроса), видеовзрыв в раннеперестроечной России носил характер не технический, а репертуарный. Через «малый экран» к нам явились фильмы, о которых еще недавно можно было прочесть только в книжках «Киноискусство в борьбе идей» или «Мифы и реальность». Их оказалось не так много, эротика в них была совсем не эротичной, а насилие вовсе не соблазнительным. Зато технология опять пошла на поводу у идеологии. Как следствие мы пожинаем сейчас первый урожай «видеобум генерейшен» — у постсоветского зрителя почти полностью атрофирована культура визуального потребления. Видеопираты легко втюхивают нам полуслепые копии фильмов, которые на самом деле надо смотреть только с «Долби» и на большой проекции. С другой стороны, оборудование отечественных кинотеатров таково, что средняя видеокассета на средней аппаратуре показывает лучше, чем кинопленка, глядя которую на последнем сеансе можно еще и получить по башке от пьяного соседа. Зачем рисковать, если любой голливудский хит еще до премьеры есть на «бутлегерской» копии? Изуродованная потребительская модель налицо. А ведь это еще только маленький кусочек, который мы отщипнули от современного звукозрительного массива. Что произойдет, например, когда до нас докатится виртуальный компьютерный секс? Вероятно, пойдут дети.

В последние годы заметно повысилась и роль эфирного телевидения. По существу оно стало единственной альтернативой рухнувшему кинопрокату. Думаю, что рассуждать здесь о какой-то особой специфике, структуре и перспективах не имеет смысла. «Голубой экран» перенял функции одряхлевших коллег по праву сильного. Проще говоря, где-то надо смотреть кино, и его стали смотреть по телеку. Интерес поначалу тоже был и пока еще во многом остается репертуарным — на какое-то время телевизор соединил черты бесплатного видеосалона и

элитного киноклуба. Грех жаловаться, своими преимуществами телевидение не слишком злоупотребляет и даже пытается выстраивать какие-то общезначимые модели. В год столетия кино, например, мы посмотрели чуть ли не половину мировой киноклассики, и до сих пор лучшие телеканалы (НТВ и ТВ-6) строят свою кинополитику достойно и осмысленно. В отсутствие конкуренции это возможно. Но кризис когда-нибудь наступит — телевидение все-таки транслятор, а не производитель. Сейчас активно разрабатывается протекционистская идея — по аналогии с французским или британским наше телевидение будет вкладывать средства в национальное кинопроизводство. Это здорово и правильно, но мне кажется, что кино зависит не только от денег или вовремя привлеченных талантов.

РАЙ НЕМЕДЛЕННО!

Все сказанное сводится к довольно простой мысли. АВ (во всем мире эта аббревиатура означает «аудиовизуальное» и давно заменяет привычное разделение на враждующие экранные медиумы) не столько технологично, сколько идеологично, или наоборот, если смириться с тем, что технология превратилась в идеологию. Кино не будет, пока в стране не устоится общая идея, проникающая в обыденность и порождающая ее, обыденности, устойчивые коды, пока у нас не сформируется быт, социальные амплуа и поведенческие модели. Кино ориентируется именно на такие вещи и именно с ними работает. В их отсутствие, например, заглохли разговоры о российской «мыльной опере». Телесериал подразумевает частную жизнь «день за днем», без стрессов и потрясений. Именно поэтому власти рано или поздно должны поставить групповой памятник героям «Санта-Барбары». На первом же импортном «мыле» страна училась приватизации чувств — оказалось, что можно ежедневно подглядывать за соседями и переживать, какую поганку Джина завернула Мейсону (обратите внимание, в этом жанре нет главных героев. Все главные и все второстепенные, все в меру хорошие и в меру плохие). Если же в первой серии вам покажут августовский путч, в двадцатой — штурм Белого дома, а в сороковой — лихорадку президентских выборов, получится совершенно другой жанр. Кстати, эпический. Поэтому, не назвав статью «Кино, которое мы потеряли», я мог бы назвать ее «Эпос, который мы упустили».

Что-то можно делать уже сейчас. Перевооружать кинотеатры, разоружать видеопиратов, законодательно вооружать студии. Это долгосрочный проект, и он опять-таки осуществим только при сильной централизованной власти. В ближайшее время возможен всплеск кассетного кино. Примеры уже есть — картина снимается за копейки, в 16-*мм* формате, без пленочной копии и тиражируется на видео. Результат — предсказуемо чудовищный, но очень интересный. Потому что начинать с нуля всегда здорово.

Умер Максим?..

МИРОН ЧЕРНЕНКО

С Сергеем Добротворским спорить трудно. Поскольку он прав. Как, впрочем, и все остальные, предлагающие достаточно сходные проекты спасения нашего родного кино. Ибо, если исходить из привычной, вполне позитивистской точки зрения, нашему кинематографу и впрямь грозит самое что ни на есть светлое будущее. И не только нашему, отечественному, но и кинематографу как таковому — как искусству, как промышленности, как образу общественной мысли.

В самом деле, что может быть проще? Реконструировать кинотеатры, превратив их из складов и конюшен в храмы на все культурные вкусы; наладить связь кинопроизводства с прокатом и дистрибьюцией (кстати, может быть, это одно и то же, тогда — с киносетью), навести порядок в видеобизнесе... У любителей крайних мер отыщется также нескрываемое желание ввести квоты на зарубежные фильмы, а иные властители дум начала перестройки и вовсе тоскуют по цензуре... Спору нет, цели исключительно справедливые и благородные, и возразить против каждой из них, кроме, может быть, последней, и всех вместе было бы просто неприлично. И вместе с тем в этих назывных предложениях нет главного — ради чего, с какой целью, в чьих интересах и, наконец, ради какого кинематографа?

Между тем именно здесь зарыта та самая собака, из-за которой не реализуются самые замечательные проекты, а если реализуются, то не так, как хотелось бы, а так, как всегда. И это остается как бы за рамками, за скобками ламентаций о судьбах культуры, духовности, особости, соборности, присущими почему-то именно здесь, именно нам, именно нашему искусству. И потому я позволю себе обозначить лишь некоторые из доказательств того, что все обстоит аккурат наоборот, что дело вовсе не в несомненно трагической ситуации российского, а — если брать проблему шире — всего постсоветского кино, дело в состоянии кинематографа как метода и инструмента визуального описания и воспроизведения реальности под всеми географическими, политическими и этническими широтами и меридианами, переживающего, в сущности говоря, одни и те же трудности, сложности и тяготы.

Иными словами, речь идет о причинах сущностных, онтологических, доказательством чему полное отсутствие новых идей, новых людей, новых — даже — чисто технических открытий (что особенно очевидно при сравнении кинематографа с соседствующими носителями — видео и телевидением, не успевающими осмыслить одно техническое новшество прежде, чем появится следующее).

Разумеется, можно возразить немедленно и наотмашь, утверждая, что ситуация отнюдь не столь драматична и безысходна, что в последнее десятилетие мировой экран столкнулся с такими новыми и оригинальными феноменами, как китайский кинематограф, как кинематограф Пацифиды (кто-то назвал так кино Австралии и Новой Зеландии), как кино Ирана. Наверное, можно было бы вспоминать еще и еще, и все это было бы правдой, но хорошо бы признать все же, и по возможности вслух, что все это явления не столько эстетического, сколько географического порядка, что мы находимся просто на финише эпохи великих киногеографических открытий, а вовсе не при очередном витке эволюции кинематографа как искусства. Тем более что речь-то идет здесь на самом деле, между нами говоря, о

своеобразной иерархии чрезвычайно талантливых имитаций того, что в разные годы было придумано и осуществлено кинематографом европейским, не столько продуктом культуры, сколько порождением цивилизации в ее самом материалистическом, лишенном и тени духовности, техно-экономическом, индустриальном и постиндустриальном смысле. И, наверное, можно вполне допустить, что процесс этот еще не завершен окончательно, а мировой кинокритике еще удастся устроить очередное радение по поводу рождения малайской кинематографии или фильма, снятого непальцем или непалкой. Я не говорю уже о такой стране, как Нигерия, мало-помалу превращающейся в региональную сверхдержаву и, судя по прессе, в голос подумывающей о создании собственного «важнейшего из искусств» как символа этой самой державности. Кстати сказать, занимаясь всю жизнь кинематографиями так называемых малых стран, а в последние годы разговаривая об их судьбах на бесчисленных симпозиумах, организуемых в разных экзотических местах многочисленными «Культурными инициативами» и «Открытыми обществами», я все больше склоняюсь к тому, что есть некий несомненный, но не слишком очевидный на первый взгляд закон кинематографической эволюции, без которого не обходится рано или поздно ни одна страна, совершающая цивилизационный рывок. Причем закон этот, судя по всему, не зависит или зависит в самой малой степени от национальных традиций, национальных культурных или конфессиональных ценностей, политического или идеологического режима. Просто: кинематограф как инструмент современной, а к тому же «атлантической» иудео-христианской цивилизации находится на авансцене культуры и искусства до тех пор, пока страна, нация, народ не интегрируются в цивилизацию общемировую. Примеров тому много, приведу лишь два самых ярких — великое кино Японии 60 — 70-х годов и, в несколько меньшей степени, новое кино Бразилии. Сослужив свою службу, кинематографии этих стран фактически ушли на дальнюю периферию общественной и культурной жизни, хотя как индустрия, как отдельные имена и фильмы, естественно, продолжают существовать.

Говоря проще, все это означает, что кинематограф есть единственный среди всех искусств продукт конкретной механической цивилизации, завершающий затянувшуюся эпоху пара и электричества. А потому век его, как это ни грустно, ограничен рамками этой самой цивилизации, и существует кинематограф только там и тогда, где и когда эта цивилизация не сменилась следующей, технотронной, за которой кинематографу не угнаться чисто механически, чисто агрегатно. И в этом смысле мне кажутся малоутешительными привычные ламентации по поводу примитивности видео, отвлекающего зрителя от большого киноэкрана, а к тому же поставляющего некий визуальный эрзац вместо полнокровного и полноценного кинофильма. Что касается примитивности, то с этим трудно не согласиться, хотя этот «носитель» (до чего же мерзкое слово) изображения в самом начале пути и представить себе сегодня, каким будет это электронное чудо в самом недалеком будущем, просто невозможно. Очень может быть, что это вообще тупиковая ветвь, однако сегодня воздействие ее на киноязык несомненно и чрезвычайно, поскольку массовый кинематограф, особенно американский, о котором еще не было речи в этой статье, уже довольно давно работает в поэтике, пришедшей из видео и перечеркнувшей во многом многолетние изыскания и умозаключения теоретиков кино о глубине кадра и прочих достижениях зрелого звукового кино со времен «Гражданина Кейна». Сегодня, под влиянием безнадежно замкнутого на сюжет видео, кинематографический язык почти полностью покрывается языком литературным, говоря иначе — визуальное покрывается вербальным, пластика фабульностью, жанром (синонимы и ассоциации можно множить и далее, все зависит от образования и воображения). Хорошо это или плохо — вопрос другой. По существу же это несомненно и — повторюсь, ибо возражение это как бы висит в воздухе, в том числе и у меня самого, — лежит в самой основе жизнеспособности голливудской модели, ориентированной изначально именно на технику, именно на продукты цивилизации. А потому, кстати сказать, я не исключил бы, что именно оттуда, к вящему разочарованию моему и родственных мне пессимистов, придет некий новый импульс, который опровергнет все причитания кассандритов и позволит кинематографу перешагнуть через очередной порог и выжить. Правда, это будет уже не кинематограф, а нечто другое, хотя для удобства и по инерции его будут называть прежним именем.

Впрочем, это скорее всего относится к известной формуле-заклятию «Запад нам поможет», о которой вполне приятно помечтать, отдавая себе отчет в том, что никто не поможет, ибо, во-первых, не захочет, а во-вторых, не сможет. И нам остается только реконструировать кинотеатры, превращая их в мультиплексы, бороться с видеопиратством (которое, кстати сказать, уже почти сходит на нет, так что бороться вскорости будет не с кем и придется искать очередного врага кинопроката и киносети) и налаживать связи между кинопроизводством и кинопрокатом. А главное — требовать деньги на все это у государства, которое по инерции еще проявляет свою заботу о «важнейшем из искусств», — слава Богу и его представителю в киноиндустрии — Госкино...

И в этом плане ситуация в кино российском, да и в остальном постсоветском пространстве, мало чем отличается от того, что происходит за всеми «буграми» нашей планеты, ну, разве что избыточной хаотичностью, склонностью к иллюзиям, полным отсутствием реальных, прагматических представлений о том, что еще можно спасти, удержать на плаву, сохранить хотя бы в силу спасительной российской инерции, которая, как известно, всегда вывозит, правда, не всегда понятно — куда и зачем (я имею в виду не до конца разрушенную киноиндустрию, не до конца приватизированную киносеть, не до конца дезориентированного зрителя). Тем более что переходный период между прошлым и будущим просто может оказаться более продолжительным и иррациональным, чем в других странах, и надо будет в нем как-то жить.

Между тем все остатки кинематографической энергии уходят в кинематографический пар, в высокохудожественные ламентации (фильмы бы делать из этих идей, в мире бы не было крепче гвоздей!), в поиски чистой, не замутненной грубым материализмом национальной кинематографической идеи, новой и непременно соборной идеологии, что у нас всегда означает — идеологии единомысленной, без чего наше общество жить не может и даже не хочет. То есть, говоря проще, вместо поисков нормального, рационалистического устройства в данной сущностными обстоятельствами ситуации, — возрождение старых литургических стереотипов даже без перемены названия. Так вдруг возникает свеженькая идея создания, не к ночи будь помянуто, некоего объединения или центра военно-патриотического кино, что звучит после (или во время?) Чечни совсем уж угрожающе. Так возникают и другие фантомы, прямо и недвусмысленно свидетельствующие о том, что мы ничего не забыли и ничему не научились. В том числе и тому, что из разговоров этих ничто и никогда еще не получалось.

На этом, пожалуй, можно было бы и закончить эти беглые горестные заметы, однако кажется мне, что есть в нынешней ситуации кинематографа — и отечественного, и, тем более, мирового — некий аспект, необыкновенно, уникально пользительный для нас, для кинокритиков, для искусствоведов вообще. В самом деле, на протяжении жизни всего двух-трех поколений явился из небытия, развивался, мужал, хирел, увядал и угасал удивительный социокультурный, эстетический, психологический феномен, названный сразу и, казалось, навсегда — ни больше ни меньше — Десятой музой, равноправной с другими девятью, которых никто на эти должности не назначал, ибо они появились сами на заре самопонимания человечества. И как не позавидовать себе самим, получившим от судьбы такую поразительную возможность, — проследить жизнь этого феномена от рождения до последнего вздоха (если кинематограф этот вздох, разумеется, испустит). А кроме того, уже для пользы соседствующих искусствознаний — описать, проанализировать, поставить диагноз многочисленным и разноцветным продуктам распада кинематографического организма, столь популярным на бирже наших пристрастий, приговоров, иллюзий и мифов — от Джармена до Джармуша, от Альмодовара до Гринуэя, от Тарантино до Каурисмяки, от Феррары до Андрея И (я называю имена, первыми приходящие на память, вообще-то имя им — легион). Так что в отличие от состояния самого кинематографа будущее кинокритики я по-прежнему вижу в самых розовых красках.

И наконец, вынесенная в заголовок фраза из анекдота имеет свое продолжение, точнее — вторую половину, о которой хотелось бы умолчать, но совесть не позволяет, ибо звучит она так: «...И Бог с ним». Как выяснилось в процессе сочинения этого текста, Максима все-таки жалко, ибо ближе у нас не было никого. В чем и подписываюсь...

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН:

«Мне стало скучно»

Фото М.Копелева

Алексей Герман. Я не снимал с 1986 года. Называю время, когда уже мог снимать. Упрекать меня, что я не снимал до этого года, было бы глупо. Получил свою трудовую книжку с тремя выговорами и с благодарностью, которую мне дали, когда доподлинно выяснили, что я ушел, а на самом деле я был просто уволен со студии. А в 1985 году был поспешно реабилитирован, прополощен в хлорке и представлен как достижение перестройки. И я, как любой артист, с восторгом откликнулся, сильно преувеличив свое значение в этом мире.

Когда я приехал в Париж, интерес к нам был огромный, ко мне в маленькой гостинице сидела очередь, как у нас за сахаром в 92-м... Журналисты такого класса... Все сидели. А поскольку я был совковый человек, то в ужасе думал, что затягиваю разговоры и вот сейчас «Фигаро» встретится с «Юманите» и начнутся классовые бои. И, потрясенный, видел, что они все мило пьют кофе, треплются, — все это такая игра. Классовые бои тоже игра, потому что хоть они иногда и кончаются расстрелом и кладбищем Пер Лашез, но раз в столетие. Сейчас напротив кладбища есть ресторанчик, где написано: «Здесь лучше, чем напротив».

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

Так вот по прошествии трех лет абсолютно по своей вине я запустился с фильмом «Хрусталев, машину!». На самом деле я запускаться не хотел. Предложений было очень много. Самое величественное было такое: «Мы хотим вас запустить. Вот если откажется Михалков — то сразу». Я понял, что все это в основном трепотня, и стал говорить так: «Да, я приеду с супругой и с сыном, переговоры должны пройти в такой-то стране». — «Почему? Мы сами к вам приедем». — «Нет». — «Да почему же?» — «Да потому...» Потому что, потому, что кончается на «у». Я уже понимал, что если они нас вызовут куда-то, они потратятся, а они этого не любят. Они тоже хитрые, и, как правило, все переговоры назначались в Финляндии — так дешевле. И я все думал, что на каком-то этапе все дело лопнет. Потом они спросили, сколько нужно денег, и я назвал максимальную сумму, которая могла прийти советскому человеку в голову, я сказал: «Миллион долларов». Это был 1989 год.

Людмила Донец. Интересно, а сколько в то время стоили американские боевики?

А.Герман. Наверное, они стоили дороже, но воображение было тогда у меня другое. Я назвал миллион долларов, считая, что продюсер упадет в обморок и откажется. А он обрадовался. Причем сначала были какие-то американцы, потом американцы отпали, и с подачи Паши Лунгина, которому я в свое время помог в жизни, явились два француза в советских плащах, купленных в наших военторгах. Я же был одет в американскую куртку, которая давно в доме валялась, и такая произошла...

Л.Донец. Встреча на Эльбе.

А.Герман. Да, встреча на Эльбе. Короче говоря, это случилось. Я был в полном отчаянии, потому что все думал: вот сорвется, вот сорвется. Я считал, что, назвав миллион долларов, просто выстрелил из гранатомета, а мне сказали: «Пожалуйста, вот тебе миллион долларов, гуляй». А для меня это было, как будто я им предложил за мое кино подарить мне Эйфелеву башню. Ведь я же был дикий, совсем дикий.

В эти годы я впервые попал на Запад. Я отказывался ехать на Запад на протяжении десяти месяцев, ибо прежде большие партийные чины вели себя оскорбительно. Меня приглашали на Запад, но через райком. А я говорил: «Я не член вашей партии, почему я должен идти в райком на собеседование?» Сейчас все ругают большевиков, но, кстати, вытягивала меня в тяжелое время Зинаида Михайловна Круглова, секретарь обкома. Меня убивали скорее неклассические большевики, но сейчас все мученики. И вот я, экс-любимец публики, как я считал, и, как я считал, человек, сделавший достаточно много не только для себя, но и для «Ленфильма»... Допустим, помог К.Лопушанскому закончить картину, потому что он запутался совсем. В Канне, будучи членом жюри, отчаянно сражался, чтоб наши картины получили

На съемках фильма «Седьмой спутник»

премии, и в результате одна из организаторов фестиваля по имени Доменик встала и сказала, что если бы не Герман, то ваше русское кино не получило бы ни хуя. Последние три слова она сказала на чисто русском языке. Я действительно бился.

Так вот мне казалось, что я такой любимец публики, а между тем все в кинематографе уже переменилось. Все было по-другому. Я четыре или пять лет не был на работе, все ездил, ездил, рассказывал, какая чудная вещь перестройка, достаточно искренне рассказывал, а поскольку я болтаю неплохо, то меня

печатали за рубежом крупные газеты и журналы. Правда, когда я, допустим, приехал в Америку, то в это время в газете «Нью-Йорк таймс» была статья о том, какая плохая картина «Мой друг Иван Лапшин». Я не знал, что эта газета определяет весь прокат картины, весь успех или не успех. Меня только удивило, что на следующий же день после появления этой статьи меня перевели из роскошного четырехместного номера в одноместный. Естественно, проката «Лапшина» и не могло быть в Америке. Но надо тебе сказать, что нас со Светкой[1] вдруг пригласили на ка-

На съемках фильма «Проверка на дорогах»

кой-то отчаянно шикарный прием, где были выдающиеся американские кинематографисты. В конце приема к нам подошли два человека и сказали: «Мы хотим с вами поговорить. Давайте сделаем из «Лапшина» шикарный коммерческий фильм, тут не такая большая работа, практически менять ничего не надо, мы сценаристы...» Хорошие сценаристы, я просто не хочу упоминать, каких фильмов они авторы. Мне бы их послушать и понять. Но высокомерие наше было потрясающе. Я сказал: «Да что вы, забудьте ваше предложение, как страшный сон».

Л.Донец. Ты действительно мог их послушать и переделать «Лапшина»?

А.Герман. Нет, конечно. Но хоть понять, что они хотели. В нас есть высокомерие, которое и сейчас мешает нам осознать, что с нами случилось.

Когда я через несколько лет явился на «Ленфильм» снимать кино, то напоминал персонажа из фантастической реальности. Это известные такие персонажи литературной фантастики, космонавты, которые улетают с земли и потом возвращаются, как они считают, через четыре года, а прошло четыреста лет. Так вот я вернулся в кинематограф через сто лет.

Что случилось? Госкино лопнуло, оно уже ничем не руководило. На маленькой студии «Ленфильм» в производстве было одновременно — я отвечаю за свои слова — шестьдесят фильмов. Значит, надо иметь сто режиссеров-постановщиков. А есть максимум семь-восемь человек, которые могли бы заниматься этим делом. Стало быть, запущены были все кто угодно. Все, кого художественный совет отвергает, снимали. Монтажницы (среди них есть два-три человека, которые склеивают по логике, по чувству, остальные точно так же могли бы склеивать пластмассовую посуду) делали одновременно по три-четыре фильма. Ты можешь себе представить? Пушкин мог одновременно писать три-четыре стихотворения. Но ты можешь себе представить человека, который одновременно склеивает три-четыре фильма? Ведь надо держать фильм в голове. Звукооператоры делали по три фильма одновременно. Никто не ездил в экспедицию, никто не подбирал звук, все это было смешно. Ассистенты, вторые операторы, те, кого близко нельзя было подпускать к камере, — снимали. Операторы-комбинаторы сделались постановщиками. Неснимавшие комбинаторы проносились мимо тебя, не глядя, потому что у них было восемнадцать картин, всем они лгали, все они перебрасывали друг другу.

«Ленфильм» из художественного организма превратился в какой-то гигантский одесский привоз. Кино стало гнилым искусством халявщиков. Разговаривали с тобой так.

[1] Светлана Кармалита — кинодраматург, жена А.Германа. — *Прим. ред.*

Спрашиваешь: «Вы не хотели бы со мной поработать?» Никто не говорил про сценарий, никому не было интересно, о чем снять кино. Все спрашивали, сколько дашь денег. Второй режиссер сразу же обратился ко мне на «ты» (я с ним не был знаком): «А сколько ты мне дашь зеленых?» Он был моложе меня. В этой волне существовали и способные люди, я ничего сказать не могу, они чувствовали себя замечательно, ездили по заграницам, по всем текло шампанское. Оператор Сережа Юриздицкий, когда я попросил его хотя бы вовремя являться на работу, сказал, глядя мне в глаза: «Алексей Юрьевич, я вообще с вами работаю из благотворительных целей».

Для меня это был какой-то шок. Повторяю: я возомнил из себя кого-то, кем не являлся. Все мои попытки прорваться поговорить с А.Голутвой, директором «Ленфильма», ничем не кончались. Он смотрел мимо меня. Я со своими запросами был монстром ушедшего времени, монстром.

Одновременно зрел заговор среди кинематографистов старшего поколения, но самое интересное, что не я к ним, а они пришли ко мне с соображением, что это все надо кончать, что-то надо делать. «Начинай, Алексей», — сказали они. Я не начинал. Но случилось совпадение. Скандал начался с того, что я сидел в Киноцентре в кабинете Эммы Губайдулиной, а рядом сидела моя старая знакомая Ольга Кучкина. Она мне помогала в трудные годы, когда действительно рисковала. Ольга поставила магнитофончик, а я не обратил внимание, а потом она мне звонит и говорит: «Ты читал мою статью в «Комсомолке»?» — «Какую статью?» — «А вот ты трепался там, а я из этого сделала статью». Я говорю: «Ты что, с ума сошла, меня же теперь съедят». Она говорит: «Ну, во-первых, не съедят. А ты что, отказываешься от мыслей, которые высказал?» То есть просто владеет мной, как задушевная подруга. Может, это и нехорошо было. Но, с другой стороны, она взорвала ситуацию. Она меня хорошо знала и понимала, что я киплю, как чайник. Я ей не сказал ничего, я решил: сделала — и правильно, кто-то же должен был сделать. А поскольку я человек совковый, то вся катастрофа для меня тогда концентрировалась в фигуре Голутвы. Он был из обкома, а я обкомовцев не очень любил, поскольку они ко мне в основном скверно относились. Голутву я не знал, и мне казалось: вот пришел обкомовский кадр и развалил коллектив. По прошествии времени оказалось, что я был не прав. Человек он добрый, худого не делал, теперь видно, что на всех студиях все одновременно лопнуло. Я влияние Голутвы в данном процессе преувеличил. Сейчас я с ним дружен. Не то что я прямо себе «Саша Голутва» наколку сделал на руке, но есть добрые отношения.

На съемках фильма «Двадцать дней без войны»

Дальше со мной случилось, как в картине «Все по домам». Ты помнишь эту итальянскую картину? Сорди там командир взвода. Они наступают на немцев, и поют все вместе «Мама, я вернусь в твой домик». И есть такой замечательный кадрик: Сорди ведет взвод, они входят в туннель, все поют, а из туннеля выходит он один, потому что все убежали.

Так случилось со мной. Когда я вернулся в Ленинград с песней «Мама, я вернусь в твой домик», я остался совершенно один. Мимо меня метнулся страшно перепуганный Микаэлян. Митя Долинин собирал подписи в знак протеста против моей клеветы. Домой позвонил режиссер Сережа Сельянов и сказал: «Алексей Юрьевич, что мне делать? Я люблю и вас, и Голутву». Я ему: «Сережа, ты предупреждай людей, которых любишь, чтобы они мгновенно эмигрировали».

И они меня, как могли, стали гноить с моим миллионом долларов. Я чувствовал себя человеком, который взялся за большую постановку, а мне вычеркивали каждое кожаное пальто из сметы.

Короче, поднялся страшный скандал. Появилась даже серия фельетонов. Один, к примеру, назывался «Крапленые карты Германа», где было написано, что я жулик. Я, правда, из семьи, про которую всегда писали гадости, и к этому привык, хотя были вещи обидные и несправедливые.

Л.Донец. А что имели в виду, когда говорили, что ты жулик? Ну могли бы говорить: самодур. Но жулик...

А.Герман. Как мне объяснил один, очевидно, из авторов этого потока дерьма: «Мы не на вас нападали, мы спасали от вас Голутву». Спасатели.

Нет, они не говорили, что я жулик, — просто сумасшедший. Да кто он, собственно, такой? Да что он, собственно, снял? Возомнил себя Наполеоном.

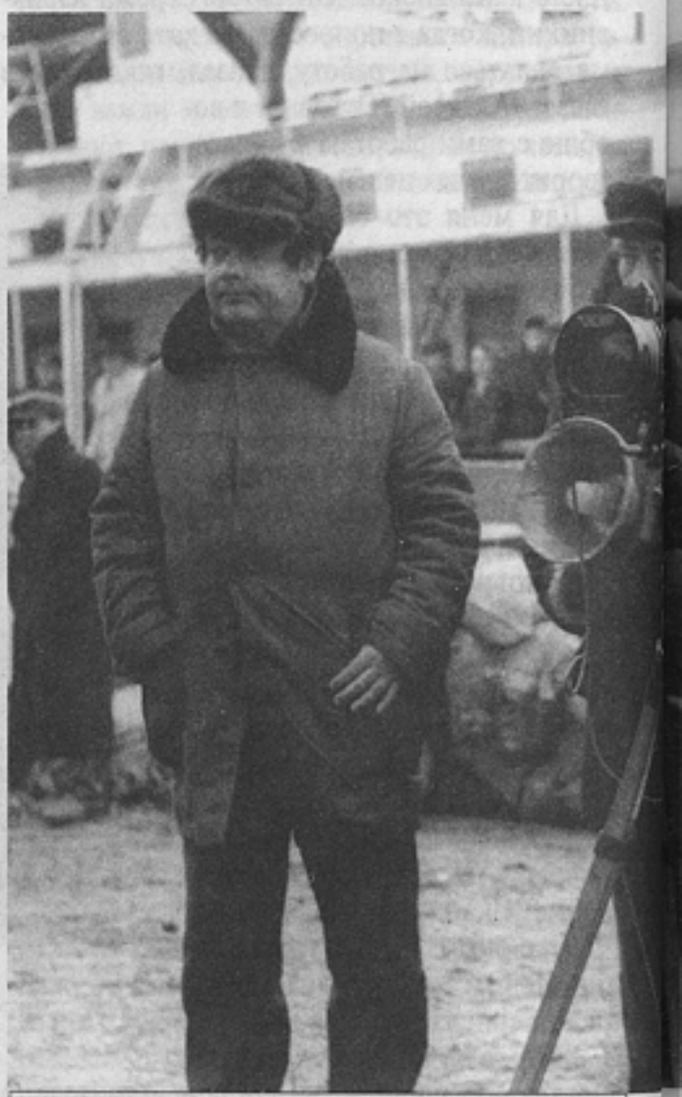
Наверное, в общем правильно. «Мы спасали Голутву». А сейчас они в прокуратуру написали на Голутву, спасатели.

Но все это в результате мне только помогло. Светка сделала ксероксы этих статей и разослала в газеты. И им ответили «Известия», «Московские новости», «Независимая газета», «Комсомольская правда». И Голутва сам быстро прекратил это побоище, потому что понял, что победителей не будет.

Со мной произошла история, как в песне Галича, где судья судит матч: когда мы начинаем игру хорошо, он замечательный судья, а потом, когда мы проигрываем, он делается все хуже и хуже, и наконец поступают последние сведения, что судья сотрудничал с немецко-фашистскими оккупантами.

Не надо было писать гадости про моего папу, что папа, дескать, писал книжки про Дзержинского. И Пастернак писал стихи о Сталине, и Ахматова, время было достаточно трудное. Но папа был единственным русским писателем, который в страшные годы космополитизма написал повесть о враче, еврее Левине, за что не сносил головы. Не надо было заниматься моим папой, занимайтесь мной.

Да, я говорил, что режиссер должен быть голодным. Когда С.Попов, который снимал в нашей Экспериментальной студии «Улыбку»,



На съемках фильма «Мой друг Иван Лапшин»

запросил за сценарий сумму денег, какой никогда в жизни не получал Клепиков — трети этих денег не получал, — естественно, я это вычеркнул мгновенно и сказал, что молодой режиссер должен быть голодным. Вот когда ты станешь знаменитым, а не будешь снимать свой первый фильм в нашей Экспериментальной студии, бери миллионы, миллиарды, я буду только счастлив. А если ты за государственные деньги снимаешь фильм, который

никогда не окупится, ты просто хочешь выйти к людям, — то ты не должен на нас зарабатывать. Это при том, что мы ему платили хорошую зарплату и снимали двухкомнатную квартиру, учитывая, что он женат и есть дети, приняли его жену в группу на практику. А согласись, что ни в какой части мира это не называется практикой. Кстати, он с тех пор не снимает нигде, потому что работу все-таки предоставляли ему мы, и с ним рядом сидел я,

оглаживая его. Он забыл, наверное, что отказывался от картины и говорил, что не может ее снять, а все его друзья куда-то подевались в этот момент. Я ему помогал, а потом он мне и спасибо-то не сказал. И таких вещей было много.

И тем не менее они были правы, когда написали эти статьи. Я совершил одну ошибку, которая в принципе непозволительна ни одному режиссеру, ни одному художнику, — я сделался начальником. Я возглавил студию для молодых. Я ходил, выпрашивал, вымаливал деньги, унижался. Мне казалось, что я поступаю хорошо, но подозреваю, что те же мысли приходили в голову Борису Павленку. Кира Муратова это мне объяснила. «Ты стал для них Павленком. Поэтому они стали тебя обманывать и ненавидеть. Им нужно получить картину, а картину они могут получить через тебя», — сказала она.

Но почему через меня? Тогда снимали все. Вохровец, который застрелил банкира и принес чемодан денег, на следующий день мог быть запущен на гораздо лучших условиях, чем я. Александр Голутва, директор «Ленфильма», был выразителем этого направления в кинематографе. С огромным куском ветчины он шел впереди этой орды людей с кинокамерами. В одной руке он держал окорок, а в другой свое пылающее сердце и, желая всем добра, всю эту армаду пустил на поля России.

И эта кинематографическая армада, вытаптывая хрупкие деревца, посаженные покойным Григорием Козинцевым, покойным Ильей Авербахом, покойной Динарой Асановой, вытаптывая и используя деревца только для того, чтобы на них мочиться, пронеслась по «Ленфильму» с бессмысленными картинами, оставив после себя тлен... И я был провидчески прав, когда говорил, что это все взорвется, как огромная бочка с дерьмом. Я чисто интуитивно ощущал то колебание земли, которое произойдет.

Ошибка «Ленфильма», «Мосфильма», студии имени Горького состояла в том, что были упразднены художественные советы. На любой самой вонючей американской киностудии существует художественный совет. А у нас упразднили. Художественных советов на «Ленфильме» боялись больше, чем Госкино, потому что мог прийти Григорий Михайлович Козинцев и впиздярить так, что человек сразу чувствовал свое место на земле.

А потом случилось, как у Зощенко: «У одной докторши умер муж. Ну, думаю, пустяки, а оказывается, не пустяки». Понимаешь, на киностудии умер творческий организм — вследствие уничтожения художественного совета, вследствие нашествия дерьма. Ну, думаю, пустяки, а оказывается, не пустяки.

И вот сейчас происходит довольно забавная вещь. Вся эта бегущая орда вдруг раз-

На съемках фильма «Хрусталев, машину!»

вернулась, поскольку из одной слабеющей руки Голутвы не выпало пылающее сердце, но из другой его руки, к сожалению, выпал окорок. Окорока просто не стало. Этот отщипнул, тот отщипнул, потом еще косточка оставалась, сейчас ветчины нет. И что же случилось? Вдруг вся эта шобла разворачивается в другую сторону, ну, не вся, а частично. На самом деле кинематографисты жалкий народ, и мне пошли звонки: «Алексей Юрьевич, вы были правы». Я говорю: «Ребята, я не могу больше ничего сделать. Во-первых, я помирился с Голутвой. Во-вторых, я с ним ошибся, потому что это не он, это вы были виноваты. Вы были той волчьей стаей, на глазах которой уничтожался, разворовывался «Ленфильм», исчезали съемочные краны, продавались автомобили, пропадали мебельные гарнитуры. Вы что этого всего не видели? Что вы дурака-то валяете? Я это увидел в течение первых сорока минут запуска своей картины».

Голутва устраивал их тогда. Ибо где, в каком мире параллельное кино сделается основным, а основное кино — парал-

лельным? Кто сейчас основная скрипка в нашем кино? Параллельщики. Параллельное кино. Они стали главными. А про главное кино никто не знает, что это такое. И никто нас не спасет. Можно сейчас ввести на американское кино налог в четыреста процентов, сделать так, что билет на американский фильм будет стоит столько же, сколько стоят «Жигули», пожалуйста. Это вовсе не значит, что все рванут на фильмы режиссера Тютькина из России.

В кинематографе огромный процент людей равнодушных. Это как партийный призыв в МГИМО. Для театрального артиста такое почти невозможно. В театре есть традиция скоморошества, там артисты не могут не играть, им языки рвали в свое время, а они все равно играли. Хотя и среди театральных артистов тоже есть дрянь такая же, тоже интриганы. Когда в театре открытие сезона, так это просто публичный дом в горячую пору — все друг друга целуют взасос пухлыми губами. Но в театре больны искусством, а кинематографисты, особенно новое поколение, этим не больны. Нет денег, все как-то тихо разошлись. Юрий Мамин попытался объединить всех, какой-то гроб носил вокруг «Ленфильма», как будто это кому-то интересно.

Скажем честно: завтра вообще исчезнет отечественный кинематограф, закроется. Представь: оставшихся Рязанова, Данелия, еще кого-то отвезли в зоопарк, Михалков уехал за рубеж, Соловьев в цирк пошел работать... — ну, закрылось кино. Кто-нибудь это заметит? Да никто этого и не заметит!

Нет концепции кино вообще никакой. Есть художественный совет при Армене Николаевиче Медведеве, выполняющий достойные функции, пытающийся отличить талантливых людей от неталантливых, и это хорошо. Но это особенно хорошо при очень богатом кинематографе, очень богатой кинопромышленности, где надо поддержать талант среди монстров, которые делают гигантские картины, выделить людей одаренных, чтобы их не затоптали.

Но когда никакой киноиндустрии нет в принципе... Главное, Люда, пожалуйста, напиши так, чтобы не получилось, что я один такой умный, до всего допер, все науки превзошел и всех обвиняю. Единственное, чем я отличаюсь, — тем, что орал: «Без худсоветов мы погибнем».

И кстати, было еще такое место, как кафе ленфильмовское, которое в последние годы превратилось просто в место пьянки, а сейчас вообще закрыто. Так вот ленфильмовское кафе — это был худсовет в квадрате. Кафе выносило приговоры. Ты мог получить высшую категорию — ленфильмовское кафе отвечало тебе презрением. А в страшные для меня годы, когда я, уволенный со студии, приходил в кафе, мне всегда давали кофе без очереди.

Существует концертный кинематограф. Вот есть Сокуров. Кто его любит, кто нет. Он очень талантливый человек. Он автор этого нового направления — концертный кинематограф. У этого кинематографа есть свои любители, к ним, кстати, частично отношусь и я. Где-то в каком-то кинотеатре будут собираться любители этого направления. Сокурову есть что сказать, он не утратил лица. Его можно упрекать, что он вступал в партию, выходил из партии, но кто упрекает-то? Вся страна была партийная. У нас на «Ленфильме» есть только один счастливый человек. Когда все жгли свои партийные билеты, он по пьянке сжег паспорт и глухо рыдал в кафе, потому что были осложнения. Сейчас он ходит и веселится.

Если выделить страдальцев, как Сахаров, Солженицын, Шаламов, людей, которых высылали, которые выходили на площадь, — их было немного. Как когда-то Феликс Миронер, талантливый очень человек, задумчиво сказал мне (это было после чехословацких событий): «Знаешь, я бы тоже с ними вышел, если бы знал, что мне за это ничего не будет». Ну, было несколько битых режиссеров, в том числе и я. Были официальные режиссеры, были холуи.

Итак, одаренные люди сейчас есть. Есть Сокуров. Есть Черных, тоже одаренный человек, правда, на другой ступеньке. Существуют весьма одаренный человек Алимпиев, весьма одаренный человек Ковалов, Балабанов, одаренный и азартный человек, Сельянов, очень способный параллельщик, — первая картина была прекрасная, вторая хуже, у третьей отличное начало, а дальше полное впечатление, что режиссера застрелили и фильм заканчивал Леонид Менакер. Есть замечательно талантливый человек — сценарист Миша Коновальчук.

Это все талантливое кино, но — параллельное. Это то же концертное кино, как у

Сокурова, только шестью нотами ниже. Они все одаренные люди, но... Экспериментаторы во всем мире нищие, изгои, ходят в стоптанных ботинках, продают свою жену на рынке любви для того, чтобы собрать деньги и снять свой фильм. У нас же они и есть «Ленфильм».

Есть талантливые люди, есть. Наиболее талантливый — Овчаров, но тоже для узкого, элитарного круга. Есть два-три человека, кто может снимать фильмы, которые зрители будут смотреть. Бортко, Мамин, Рогожкин. «Особенности национальной охоты» Рогожкина хуже, чем три четверти его же картины «Караул», это полусамодеятельная, но смешная картина. Я хохотал.

«Ленфильм» мог бы как-то работать, но пастбище все разбито, лес выгорел, и на этом пепелище одиноко пасутся, роняя комья навоза, одичавшие, со спутанной шерстью, напуганные кинематографисты. А эти монголы куда-то умчались. Куда делись шестьдесят режиссеров, которые снимали? Ну, куда они делись? В Монголию ускакали?

Умер «Ленфильм». Что теперь с этим делать, неизвестно. Допустим, Армен Медведев получает от Ельцина сто грантов и тридцать дает «Ленфильму». Опять «Ленфильм» выпускает тридцать картин. И опять ребята снимут картины, которые никто не будет смотреть. Никто, кроме Мюллера в Локарно.

Я руководил студией молодых, которая сделала много нашумевших фильмов, начиная от «Барабаниады» Овчарова и «Замри-умри-воскресни» Каневского, которому мы много помогали. Назову «Ой, вы, гуси» Бобровой, там, правда, не было кинематографического дарования, но была искренность, и эта искренность сработала. Когда делался первый фильм Астрахана о еврейских погромах, то мы ему не разрешили снимать в главной роли еврея, потому что евреи делают все дико сентиментально. Мне вот понадобился в моем сценарии еврей, я взял поэта Пригова. Пригов, русский немец, мог отстраненно играть ситуацию, а у еврея, как только речь заходит об антисемитизме, в глазах закипает слеза, как будто не было еще в мире других несчастных народов, — пробиться через это нельзя. Но антисемитизм — это нехорошо, как ты понимаешь. Русские поразвлекались с антисемитизмом, а сами оказались сейчас в мире евреями. Вот ведь что случилось.

Алимпиев начинал у нас, Юфит, Евтеева. Все эти картины получили призы на разных фестивалях.

Л.Донец. Выходит, Алеша, что ты как раз и есть глава параллельщиков.

А.Герман. Да, ты знаешь, как-то странно. Я их никогда не любил. Правда, я не считаю, к примеру, «Улыбку» параллельной картиной. Я когда-то очень уговаривал Попова вставить туда эпизод: один из сумасшедших листает журнал с текстом «Полета над гнездом кукушки» — то есть можно было сказать: «Да, мы знаем, что есть такой фильм, но мы вам расскажем наш русский вариант». Естественно, он меня, как Павленка, запрезирал и зря, потому-что картина не получила никакого резонанса, только главный приз в Сочи, и на этом дело кончилось. А мне она нравится. И если бы Попов сделал это, «Улыбка» имела бы западный прокат, ведь западные люди работают по принципу: «Ах, M.A.S.H. имеет успех — давайте еще сделаем M.A.S.H.».

В студии у нас много было картин, снятых людьми с дарованием. Но по строгому счету они выдуманные все. Пускай меня упрекают в том, что я ненавистник молодежи, — в принципе молодежное кино, которое действительно мне понравилось, — это «Дети чугунных богов», снятые венгром: там была какая-то мысль.

Пока мы не будем делать кино, которое интересно тете Мане, дяде Васе и дяде Изе, никакого нашего кино не будет. А когда меня упрекают, что я не снимал зрительское кино, я говорю: «Я ошибался. Я делал элитарное кино от неумения. Никогда я не ставил цели делать кино для узкого круга». Мы можем обвинять американцев, китайцев, кого угодно. Но кино должно быть кому-то интересно. Пока не придет такой человек, который начнет делать народное кино, ничего не будет.

Я вижу способных людей, да, способных. Было бы много денег, надо было бы так сделать, чтобы они снимали. Но я вспоминаю Динару Асанову. Есть среди них такие? Вспоминаю Авербаха. Да он просто Феллини рядом с нашими молодыми! Потому что у него были мысли, он думал о том, что такое мещанство, как это тонко изобразить. За одни эти руки в зеленке, которые начинают играть на пианино в «Фантазиях Фарятьева»... Хоть один такой кадр сделайте! Это и называется —

молодые. Это тот возраст. Авербах умер в пятьдесят лет. Динара в сорок с чем-то. А сейчас прут, как танки, и ничего не умеют. Когда я пересматриваю даже то, что сам прежде восхвалял, прихожу в ужас. Наверное, всегда появляется такой странный толстяк, который говорит: «А в наше время! Вы, нынешние, ну-тка...» Но я считаю, что это поколение вылетело к чертовой матери. Как ни странно, где-то там, в Казахстане, что-то зародилось, а у нас вылетело.

Почему-то реклама тампонов по телевидению как-то трагически совпадает с тем, когда я сажусь ужинать. Как только я вилку ткну — появляется женщина, которая говорит, как ей хорошо пользоваться тампонами: «И... сухо». Так я должен сказать: «И... скучно».

Это поколение для меня практически выпало из кинематографа. Оригинальным языком разговаривают многие. Но в принципе это не путь кинематографа.

Я приехал когда-то в Смоленск ставить спектакль. Там был огромный театр, но в этот огромный зал публика вообще не ходила. Как в страшном сне, спектакли шли при совершенно пустом зале. В такой же фантасмагорической жизни существует сегодня кино. Я пошел на картину Рогожкина «Особенности национальной охоты» в кинотеатр. Огромный кинотеатр, сидят двенадцать человек. Идет смешной фильм, и надо, чтоб его видели. Но мы как-то отлучили публику от нашего кинематографа, как в рассказе Чехова кота отучили ловить мышей. Рассказ есть такой, как кота стали учить ловить мышей. Выпустили мышь, все топчут вокруг, кот испугался, убежал, и кота выдрали. Так было несколько раз, а потом кот при виде мыши уже знал, что его будут пороть. И заканчивается тем, что огромный кот идет на свидание к кошке, видит мышь и ударяется в бега.

Поскольку мы много раз показывали те шестьдесят фильмов, которые теперь исчезли, русский человек понял, что на русские фильмы ходить не надо. Скажем, русские детективы приблизительно такие же плохие, как американские. Так же плохо играют актеры, конечно, машины будут не так биться, а осторожней, чтобы можно было восстановить, но ровно через двадцать минут наши садятся друг против друга и говорят: «А теперь поговорим, как мы дошли до жизни такой».

В американском кино, даже в этой ужасной макулатуре, которой они пичкают мир, режиссеры относятся к фильму, как к бизнесу, как к торговле в ларьке. Этим занимаются и талантливые люди. А у нас талантливый человек никогда детектив снимать не будет, а заниматься этим будет бездарный человек. А если наш детектив бездарный — тогда уже лучше пойти на американский.

Мне стало скучно, поскольку на работе надо кого-то любить, кого-то не любить, а я сейчас никого не люблю. Я вот трех стажеров набрал. Им хоть интересно. Пока. Сейчас им, правда, стало менее интересно. Вот обрушу на них град репрессий — может, под предупреждением об изгнании станет опять интересно. Я люблю этих своих стажеров, и группа какая-то скомпоновалась, но ничего похожего на то, что было, — нет.

Когда-то у Виктора Соколова, который снял одну из лучших картин на земле «Друзья и годы», в фильме был кадр, который он выбросил. Человек заплакал, и вдруг перед ним возникла машина, на которой все герои фотографировались в молодости, — и они все едут... вся их молодость. У меня перед глазами Витя Аристов едет в этой машине, Валерка Федосов, Вадик Гаузнер, Женя Гуков, Юра Пугач, который, по счастью, жив, но находится уже где-то там, за океаном. Я у них был такой император Карл в те времена, такой раненый император, которого они носили на руках.

Это были люди, которые пытались вместе со мной сочинять кино. На первом месте, конечно, Светка. Я ее начинаю ненавидеть уже в тот момент, когда она садится за машинку, я знаю, как она лопатками умеет со мной спорить. Лопатками. Она еще ничего не сказала. Мы — дополняющие друг друга люди. В этом смысле я остался только со стажерами и со Светкой. Я не привык иметь дело с уставшими, размякшими людьми. А теперь бегаю с палкой и кричу: «Гады, выгоню, уничтожу, подпиши, сука, заявление об уходе...» Так ведь работа сейчас идет, понимаешь. Хотя на самом деле степень моего злодейства преувеличена, я не уволил ни одного человека. Но страшный мат, конечно, несется, и побил одного человека на площадке... Так работать неинтересно...

Я работал честно. А сейчас хожу на студию, как на каторгу. Мне в этом кино стало скучно.

Мы обратились к известным мастерам кино, чтобы не просто узнать, почему они лично сегодня не снимают кино, а еще и получить картинку кинематографа, которую теперь уже с трудом можно назвать кинематографическим процессом, ибо процесс, как раз наоборот, не идет, а ступорит, вянет, ритм его болезненный, с перебоями.

Замыслы есть — нет денег

Режиссеры, каждый по-своему и во многом сходно, объясняют причины этой болезни. А нам все же хочется обратить внимание на отрадное: похоже, эту кинематографическую песню все же «не задушишь — не убьешь». И хоть пока что наши даровитые художники не могут похвастаться фильмами как окончательным результатом, но удивительно приятно было узнать, что все они не опустили руки, полны замыслов, проектов, а значит — все равно надежды. И, может быть, не завтра, но в недалеком будущем мы еще окажемся свидетелями нового витка нашего кинематографа и в валовом показателе, и в эстетическом. Мы скажем, что мы страдали, что мы мучились и, даст Бог, увидим свое «небо в алмазах» здесь, на земле, увидим оживший и обновившийся кинематограф, любовь нашу.

ВЛАДИМИР ГРАММАТИКОВ

Владимир Грамматиков. Наш кинематограф находится в бедственном положении не потому, что снимается мало картин. Наша беда в том, что даже если появляется замечательная картина, ее негде и некому показывать.

Я четвертый год делаю международный детский кинофестиваль в Артеке. В прошлом году задал вопрос детям от семи до десяти лет: «Сколько раз вы были в кинотеатре?» Среди семилетних детей сорок процентов не были ни разу за год. А некоторые только в Артеке увидели большой экран. Сейчас исчез детский утренний киносеанс — прокатчикам нерентабельно крутить ленту перед двумя зрителями, и поэтому кинотеатры открываются с двух часов, в лучшем случае — с двенадцати.

Ушла культура кинопосещения. И самое важное сейчас — реанимировать пространство кинозала. Конечно, оно будет наполнено другим смыслом, чем в то время, когда мы или наши родители ходили в кино. Раньше это было ритуалом: надо было выстоять в очереди полтора часа за билетом и только потом посмотреть новый фильм.

Но я настроен оптимистично и уверен, что через несколько лет у нас будут современные кинотеатры. Об этом уже идет разговор — я был на совещании у Ю.Лужкова, когда обсуждался проект строительства комплексных зданий кинотеатров, молодежных центров. Должен быть хороший звук, мягкие кресла и полноценный сервис. Важно туда заманить молодежь.

Необходимо упорядочить систему финансирования кинематографа. Существует цивилизованное налогообложение, когда предприятие отчисляет налог не государству, а напрямую, студии Горького, например. Я думаю, что через три-четыре года ситуация с прокатом изменится.

«Искусство кино». И вы снимаете фильм, рассчитывая показать его только через четыре года?

В.Грамматиков. Во-первых, я рассчитываю на телевизионный показ. А потом, если картина хорошо сделана, она, подобно «Золушке», которую смотрят уже пятьдесят лет, может долго «работать». Забываются поделки. А хорошие картины остаются.

«ИК». Трудно сейчас снимать кино?

В.Грамматиков. Года полтора назад я узнал, что у Роллана Быкова есть очень интересный сценарий по книге Фрэнсис Бэрнет «Маленький лорд Фаунтлерой», написанный Владимиром Железниковым, которого мы все знаем как сценариста «Чучела». Это история, по которой, я убежден, каждый детский режиссер мечтал бы снимать фильм. Я прибежал к Быкову и сказал: «Роллан Анатольевич, отдайте сценарий». Он ответил: «Не отдам, я сам буду его делать». Я говорю: «Когда вы это успеете? Сейчас вы снимаете военную картину, а потом у вас есть потрясающий

сценарий «Дочь болотного царя»... Отдайте».

В общем, я его уговорил. И все началось очень хорошо — даже слишком хорошо, потому что все плохо закончилось. Я быстро нашел партнеров (и среди них, кстати, швед, с которым я делал «Мио, мой Мио» по Астрид Линдгрен). Мы встретились, подписали замечательное соглашение... Американский продюсер собирался лететь в Лондон и уговаривать сниматься Хопкинса. А через неделю выяснилось, что на Би-Би-Си только что закончили съемку «Маленького лорда» в четырех сериях. Мои партнеры сказали, что конкурировать с Би-Би-Си глупо, и предложили искать новую историю для фильма. И я принялся за поиски.

Потом, кстати, я увидел эту английскую версию: она снята хорошо, но не так, как мы собирались делать. Она на экране слишком сухая, академичная, малоэмоциональная, хотя сама история нежная и трогательная. Я искал новый сюжет среди «высоконравственной» литературы конца XIX века. Оказалось, что у Фрэнсис Бэрнет есть книга, которая у нас мало известна: «Маленькая принцесса». Когда я ее прочитал, то стал восторженно звонить Железникову с просьбой написать новый сценарий. И несмотря на то, что Железников порядком намучился со сценарием «Маленького лорда», он решил все-таки писать сценарий, когда прочел книгу.

Все шло своим ходом, и после Каннского фестиваля в прошлом году мы должны были подписать новое соглашение, уже по «Маленькой принцессе». И обнаружили... что студия «Уорнер Бразерс» недавно закончила съемку «Маленькой принцессы», и осенью состоится мировая премьера.

Ужас, который я испытал, трудно передать. Партнеры мне сказали: «Ты ходишь рядом с золотой жилой, ищи третью историю». Но на это я уже ответил: «Мы нищие, но гордые и будем снимать сами». На этот раз мы решили делать чисто российский проект, ту же «Маленькую принцессу», но без зарубежных партнеров. В Госкино обещали дать деньги.

Мы проделали огромную работу. Построили огромную декорацию в Ялте, начали шить костюмы, подобрали уникальный реквизит, получили разрешение у Эрмитажа снимать в музее Александра I, в Массандровском дворце. Мы мучительно искали героиню и утвердили Настю Мискову. Но... в октябре она должна уехать учиться в балетное училище при «Гранд-Опера». Придется искать новую героиню. И еще нужно найти два миллиарда. Вот такие постоянные временные трудности.

Сейчас я еще работаю над 52-серийным телевизионным проектом «Улица Сезам». Это просветительская, образовательная, развлекательная передача для детей от двух до шести. Как художественный руководитель этого проекта, в котором принимали участие более 500 человек, я сформулировал его концепцию так: «Объяснить детям, что мир, в который они вошли, не такой уж страшный. Если ребенок будет много знать, будет добрым, то мир повернется к нему лучшей стороной». Сериал должен в самых простых формах рассказывать о самых простых вещах.

Эти 52 серии, по полчаса каждая, уже купило НТВ, на канале которого они будут идти три-четыре раза в неделю. Мне очень повезло, потому что по ходу работы над сериалом я получил много профессиональной информации о том, как создаются и снимаются подобные проекты.

«ИК». Не значит ли это, что работа на телевидении может заменить вам работу в кино?

В.Грамматиков. Снимать кино я, надеюсь, не перестану, но думаю, что детское кино должно перейти на телевидение. Надо перестать воевать с телевидением. Раньше к нему относились скептически, считали телефильм второсортным. Это неправильно, ведь телевидение захватило сознание и даже подсознание детей.

«ИК». Вы не боитесь конкуренции со стороны компьютерных игр?

В.Грамматиков. Нет, потому что все равно экспансию компьютерных игр не сдержать. Нам просто нужно их наводнять своими персонажами — Илья Муромец, например. Если мы пока не можем создать героя в кино, то уже можем «затащить» его туда через компьютерную игру. Там допустима большая мера фантазии зрителя, в

кино с этим сложнее, поскольку приходится считаться с реалиями жизни.

«ИК». А что вы думаете о кризисе кино, о котором сейчас много говорят?

В.Грамматиков. Кризиса кино я не вижу. Напротив, огромный приток новой режиссуры, нового ви́дения. Есть затишье, но, может быть, оно пойдет на пользу нашему кинематографу. Ибо то многокартинье, которое было пять-семь лет назад, когда каждый мог снимать и находились для этого деньги, развращало и привело к тому, что многие ушли из кинематографа в другие сферы деятельности. А остались люди, которые на самом деле любят, хотят и умеют снимать кино.

Записала Н.Балынина

ВАДИМ ДЕРБЕНЕВ

Я болезненно переживаю простои, потому что замыслов много и очень хочется их воплотить. Не снимаю кино, потому что денег нет. Для меня это единственная причина. Я, правда, снял сравнительно недавно на телевидении четырехсерийный фильм «На углу у Патриарших», детектив, скромный по финансовым затратам, который как будто бы был показан не без успеха у зрителей. И главное — это возможность поддерживать форму, хоть и за малые средства.

Но мечтаю я о кинобалете. В юности когда-то я сам занимался балетом и в свое время сделал три кинобалета — «Кармен-сюита», «Спартак», «Золотой век» с Майей Плисецкой, Марисом Лиепой, Владимиром Васильевым, фильмами этими, которые востребованы зрителем по сю пору, вот уж больше двадцати лет торгует «Мосфильм».

Ведь фильм-балет — это поистине культурная акция кинематографа. Это возможность увековечить на пленке наших звезд, свет которых не очень долог. К тому же по первой профессии я оператор, и для меня балет — пластически притягательный материал.

Я мечтаю сейчас вместе с Михаилом Лавровским снять одноактный балет «Казанова» на музыку Моцарта, который крайне редко, но все же идет в Большом театре и пользуется таким бешеным успехом, что публика по пятнадцать минут не отпускает танцоров — все «бисируют».

Но у нашего Госкино сейчас нет настоящей государственной политики. Мы уже объелись чернухой, второсортным авангардом и дешевыми злободневными экзерсисами. Жюри Госкино, работу которого я считаю субъективной, а подчас и корыстной (каждый сценарий вообще читает всего два-три человека), отказало мне в финансировании, а к председателю Госкино Армену Медведеву я пробивался много месяцев, но так и не попал на прием. Такой бюрократии я не помню даже в худшие времена. Медведев сказал, что За-

пад тратит на фильмы-балеты много денег, а мы не можем себе этого позволить. Но ведь фильм-балет можно потом продавать десятилетиями и полностью окупить затраты, да мы и просили-то только часть денег.

«Казанова» — лучшее, что сделал Большой театр за последние годы. Михаил Лавровский — уникальный балетмейстер. Только он может делать кинобалет. В его мышлении заложена круговая трактовка пространства, так что зритель перемещается как бы в центр сценических событий и операторская камера становится танцующей камерой. К тому же танцовщики в этом балете — Семеняка и Ветров — феноменальны и делают просто чудеса, а ведь это искусство так недолговечно! А дирижер Богорат сделал потрясающую композицию из лучших произведений Моцарта, сложив музыкальную структуру как притчу о конфликте талантливого человека и общества, о роли маски, о двойнике человека, его втором «я».

Проектов у меня много. Сегодня, я думаю, необходимо возрождение народного фильма. У меня есть проект — сценарий сибирского писателя Владимира Соколовского «Последний сын дождя», полусказка-полумелодрама, с героем из российской провинциальной глубинки, как мне думается, необходимым сегодня героем — порядочным и способным любить. Но результат у жюри опять нулевой. А Медведев, который несколько месяцев обещал прочитать сценарий, так его и не прочел.

Замыслы есть, нет денег. Но в Госкино я больше не обращусь ни по какому вопросу. Буду искать деньги на стороне, есть предварительные договоренности о фильме-балете с западными инвесторами, только вот, к сожалению, это уже будет не российская картина по тем правам, которые установят на ее продажу.

Энергетический запас во мне есть, но подступает тоска. Уеду сейчас в деревню, где у меня есть дом, поработаю на земле, может быть, легче буду переносить безработицу. И очень надеюсь, что она — временная.

Записала Л.Д.

ВАСИЛИЙ ПИЧУЛ

«Искусство кино». В отличие от многих наших режиссеров, вы работаете, и весьма успешно, на телевидении в программе «Куклы». Но в прошлой нашей беседе («Искусство кино», 1996, № 1) вы говорили о непреодолимом желании вернуться в кино. Каковы ваши планы в отношении кинематографа?

Василий Пичул. Да, я продолжаю мечтать о том времени, когда смогу снимать традиционные фильмы. Но это время пока еще не наступило. Причина банальна: я не могу полностью собрать деньги, необхо-

димые для того, чтобы начать снимать. На сегодняшний день у меня есть половина бюджета: деньги, выделенные Фондом Сенсея (всем известным), и деньги от одного французского телеканала. Больше пока ни копейки.

«ИК». А что это за проект?

В.Пичул. Это криминальная комедия о месте, так сказать, искусства в нынешней жизни. Называется «Небо в алмазах». Сценарий написала Мария Хмелик в соавторстве с Борисом Бабкиным. Борис Бабкин — человек из криминального мира, ставший сегодня достаточно успешным коммерческим писателем. Фрагменты его жизни легли в основу сценария.

«ИК». Кого вы хотите снимать?

В.Пичул. Об этом говорить пока рано, состав исполнителей тоже зависит от денег и от времени начала съемок. Я знаю, кого я хочу снимать, но не убежден, что со всеми удастся договориться.

«ИК». Как вы оцениваете нынешнюю ситуацию в кино?

В.Пичул. Ситуации в кино нет никакой. Если кому-то удалось что-то снять, то сам факт существования картины — личная победа режиссера. Однако спонтанные удачи в поисках средств нельзя назвать кинопроцессом.

В последние годы в нашем кино не появилось практически ничего, что заинтересовало бы меня по-настоящему. Даже те фильмы, которые все хвалят, например, «Особенности национальной охоты» А.Рогожкина. Я смотрел картину в полном зале и не смеялся, хотя с большой симпатией отношусь к Рогожкину (по «Караулу») и понимаю все благородство задач его новой ленты. Но я вижу в ней огромные просчеты на уровне сценария.

Вообще моя роль в кинематографическом сообществе сводится сейчас к тому, что я являюсь рекламным агентом-распространителем книжки А.Червинского «Как продать хороший сценарий». Я просто покупаю ее за свои деньги и раздаю друзьям. Мне кажется, это единственный вышедший у нас учебник, который совершенно необходим всем, работающим в кино. Если бы Рогожкин проанализировал свой сценарий с точки зрения требований, принятых во всем мире, фильм получился бы не в пример лучше, смешнее...

«ИК». К сожалению, на студиях отменен институт редакторов, людей, чья задача — доводить сценарии до ума...

В.Пичул. Какие студии, какие фильмы!..

У нас нет ничего. Мы достигли дна. Единственно возможный способ снять сегодня фильм — найти деньги в различных европейских фондах. И я, естественно, иду тем же путем, пытаясь запуститься с картиной. Но этот путь самоубийствен: пять фильмов, которые будут сниматься в России на европейские деньги, — это не кинематограф. Кинопроцесс — это производство, поток фильмов. И спасение, конечно же, в создании производства здесь. Для этого нужны деньги. А деньги не придут в кинематограф до тех пор, пока не будет решена проблема проката, пока не появятся нормальные кинотеатры. Это настолько очевидно, что развивать эту мысль дальше не имеет смысла.

«ИК». Деньги деньгами, но готовы ли наши режиссеры и сценаристы к созданию массовой качественной продукции?

В.Пичул. Как только в кино пойдут деньги, появятся и режиссеры, и сценаристы, и толковые продюсеры. Никуда не деться. Вспомните историю: до 1954 года в стране снимали шесть-десять режиссеров, не больше. И вдруг, как только сказали «можно!» — сразу появилось сто режиссеров, возникло восемьдесят очень хороших фильмов...

Самое радостное во всей этой чудовищной ситуации то, что любой коммерческий фильм, собирающий во всем мире громадные деньги, у нас проваливается. Это значит, что рынок не освоен. Если бы наши зрители смотрели американское кино, было бы ясно, что нам нечего больше «ловить». Но зрителям здесь, что Спилберг, что я — абсолютно без разницы. Я прохожу мимо киосков с видеокассетами, вижу, что покупают, и

вижу очень устойчивый спрос на русское кино.

Мне кажется, осмысление кино как бизнеса уже началось в умах «новых русских». И это радует. Так что я смотрю на все это с оптимизмом: нашу страну уничтожали неоднократно, но не уничтожили, с ней ничего сделать нельзя. Все здесь будет нормально, и даже с кино, я думаю, все будет хорошо...

Записала Н.Сиривля

ИНЕССА ТУМАНЯН

В кино мне сейчас работать неинтересно. Потому что художественное кино попало в ситуацию, когда сам процесс неинтересен. Вы бесконечно ждете деньги! И вместо полугода снимаете все два. Титанические усилия уходят на то, чтобы удержать съемочную группу. А потом, когда вы героически сняли, все кончается в лучшем случае юбилейным вечером, премьерой в Доме кинематографистов, и больше фильм никто не видит.

Я считаю, что кинематографу как действительно массовому искусству так существовать невозможно ни в процессе, ни в результате. Это первое.

Второе. Конечно, мне важно, что делается вокруг, и поэтому лично я увлеклась документальным кино. Мне кажется, что сегодня самое главное — документ времени.

Художественное кино сейчас в принципе какое-то промежуточное. Поэтому я не считаю денежный фактор в кризисе кино решающим. Я была пять лет руководителем студии «Зодиак». У нас делались такие картины, как «Маленькая Вера» В.Пичула и «Любовь» В.Тодоровского. Сначала мне казалось, что я должна помогать молодым. Но нового кино все же не случилось. И я считаю, что никакого «нового кино» у нас сейчас нет. Есть несколько отдельных фильмов.

Раньше мы существовали в каком-то сообществе. Мне всегда было интересно не только то, что делаю сама, но и то, что делают коллеги — А.Герман, В.Абдрашитов... И вообще — все вместе мы то, что и называли советским кино. Сейчас это пропало.

Кроме того, пришли ребята, которые нового в кино ничего не принесли. Они просто другое поколение, но ни нового языка, ни новой образности, ни нового мироощущения я не вижу. «Папино» кино оказалось сильнее. И тяга зрителей к нему, а ни к какому другому это доказывает. Что меня больше всего поражает в молодых режиссерах? Они пришли тогда, когда все можно. Они пришли со своим знанием жизни, знанием того, что они видели вокруг. Но это либо фиксация чернухи, которая никогда не будет полной правдой, либо доведенный до абсурда субъективизм. Необходимого осмысления реальности не происходит. Поэто-

му когда говорят, что не хватает денег и из-за этого не развивается кино, я отвечаю, что это полная чепуха. Даже если бы наш министр Армен Медведев выделил каждому столько денег, сколько необходимо на картину среднего бюджета, то что? Что-нибудь изменилось бы? Нет. Было бы больше Тодоровского-младшего или Евстигнеева-младшего.

Есть и другая сторона этой проблемы. Сокуров или Муратова снимали и продолжают снимать вне зависимости от того, есть деньги или нет, смотрят их фильмы или не смотрят. А молодые режиссеры преспокойно уходят в клипы, в шоу-бизнес... Значит, они видят возможность существовать и так, без кино. А это означает, что им не обязательно существовать в кино.

Известно, сколько времени не снимал А.Герман, сколько не снимает А.Аскольдов после «Комиссара», известны простои В.Абдрашитова. Но кино всегда было их жизнью. Для нового поколения кино, видимо, лишь один из способов художественной жизни.

Наш кинематограф, к сожалению, не привык думать о зрителе. У каждого, конечно, был свой зритель, но мы никогда не задумывались о том, что именно количество зрителей определяет количество прибыли. В принципе, только поэтому у нас и было тогда замечательное кино. Немного было режиссеров, которых интересовало, ходит ли публика, собираются ли деньги. Это воспитало в нас неумение понять, что такое наш зритель. И это сейчас приводит нас в полную растерянность. У нас ведь даже считалось дурным тоном массовое приятие картины. Сейчас необходимо разобраться в том, как вернуть зрителя в зал. А вернуть мы его можем только тогда, когда режиссер будет говорить о чем-то значительном и интересном. Зритель станет соотносить картину и ее героев с собой. А все эти фокусы молодых интересны только им, их друзьям, их близкому кругу.

Молодым почему-то все время кажется, что все, вся история культуры началась с них. Это в высшей степени наивно и невежественно.

Если бы меня спросили, как появится новое кино, я ответила бы: новое кино возникнет не оттого, что вы получите энное количество миллиардов, а оттого, что вы возьмете камеру и выйдете на улицу. И я тогда посмотрю, что вы на этой улице увидели такого, чего не увидела я, чего я не знаю. Молодые режиссеры пытаются снимать в прежних сюжетных историях и одновременно в новом заказном жанре, например, в триллере. Я понимаю, что они хотят вписаться в мировое кино. Нам деваться некуда, действительно, вписываться надо. Но мы не впишемся, пока будем смотреть, что делается во Франции или в Америке. Мы всегда были интересны там именно тем, что были сами собой.

Если мы научимся жить по неким коммерческим законам, правилам, обязательным в кино, потому что кино — это производство, а не только искусство, мы выживем. Но при этом мы должны научиться видеть нашу жизнь, и именно это будет интересно. Тогда у нас сложится это самое новое кино. А пока мы научились зарабатывать деньги только на клипах, на кино заработать у нас пока не получается. Например, Эльдар Рязанов был всегда тем режиссером, который однозначно работал на зрителя и при этом снимал хорошо. Но таких людей я могу пересчитать по пальцам. Если бы у нас были более точно просчитанные отношения со зрителем, у нас мог бы существовать и сегодня свой Тарковский.

Почему в Америке, где масс-медиа, в том числе и телевидение, развито очень широко, зрители не перестали ходить в кино, почему это осталось для них неким ритуалом? Я не знаю ответа на этот вопрос. Но я думаю, что в том кинематографе, которым кормят зрителя в Америке, есть что-то интересное и для интеллектуала, и для среднего человека, и для того, кто хочет просто развлечься. И у нас кино оживет тогда, когда художники окончательно поймут, что надо снимать разные жанры. Годами мы презирали мелодраму. Но ведь нет же у нас мелодрамы, которая произвела бы такой фурор, как «Унесенные ветром»!

Жизнь устроена так, что в ней не мо-

жет не быть хорошего. И хотя мы выросли с ненавистью к фразе: «Ах, почему вы видите только плохое?», я опять повторю ее. Когда я разговаривала с людьми, отсидевшими в лагерях, и спрашивала их, о чем они собираются писать, они отвечали, что будут писать о том, как смеялись и любили. Свобода от цензуры, наступившая сейчас, — прекрасная лакмусовая бумажка. Хочется спросить: «А зачем она вам?»

Быть может, страх снять вторую картину хуже первой держит молодых режиссеров в оцепенении, и страх этот естественный. Надо признать: в молодых режиссерах больше профессионализма, чем у нас в свое время. По ремеслу, по монтажу, по звуку, по картинке. Но «тусовочное» сознание, которого хватает только на презентации, проявляет себя повсеместно, для нового художнического сознания его «маловато будет». Пока что так.

Записала Н.Балынина

КОНСТАНТИН ХУДЯКОВ

Константин Худяков. Мне кажется, что кино сегодня — это искусство богатых. Не зря американцы вкладывают в кино такие огромные деньги, потому как это источник получения огромных доходов. Иначе не бывает. Двадцатикопеечный бюджет всегда виден на экране. Как бы ни были талантливы люди, которые снимают малобюджетные проекты, им очень редко удается победить. И те исключительные случаи, когда такие фильмы побеждали, только подтверждают мою теорию.

Мы в свое время освободились от государственного патронажа. Мы сами не просто вышли, а с радостью из этого выскочили. Мол, не надо нам государственного глаза и денег, мы и сами с усами. Но есть и вторая часть этой проблемы. Лишившись государственных денег, мы не нашли того места, где лежат деньги на кино. Наверное, уповали на мировой опыт, который очень точно подсказывает, как это может происходить. Секрета здесь нет — деньги дает прокат. Фильм запускается под определенного дистрибьютора. Существует также система страховки. И другие институты, гарантирующие если не доход для тех, кто вложил деньги, то, во всяком случае, не провал. У нас эта система не разработана даже сейчас. Какое количество времени мы находимся в таком ауте! И более того, этот аут пересказывается, муссируется на все лады. Но никто не начал по этому поводу сражаться, делать что-то конкретно. Вот есть какая-то схема, допустим, для нас неприемлемая. Так давайте искать, отталкиваясь от нее, искать ту схему, которая нам нужна. Но мы этого не делаем. Размахиваем руками, денег нет, не на что снимать, прокат развален... Да, прокат развален, потому что нет человека, которому нужно кино. Нужен такой прокат, который кто-то возьмет в

свои руки и потом на нем заработает деньги. Я не знаю, почему этого не происходит, я просто не был связан с прокатом. Я говорю только то, что знаю по мировому опыту, ибо работал с немецкими, австрийскими, словацкими продюсерами.

Я очень люблю американское кино, пусть оно, может быть, слишком большим веером развернуто на наших экранах. Весь мир сражался с американским кино, так как оно главенствует во всех кинотеатрах мира. Но как выживало французское, итальянское, английское кино? С трудом, порой падало до дна.

«Искусство кино». То есть у нас сейчас такая же ситуация, какая была когда-то у них?

К.Худяков. Мне кажется, что да. Но, в отличие от европейского кино, у нас нет квот, нет законодательства, как, к примеру, во Франции. Допустим, что вы владелец кинотеатра, значит вам определено, что вы можете из десяти фильмов показать шесть американских и четыре отечественные картины или наоборот. Это необходимо. Вы хотите заработать деньги? Пожалуйста, Сталлоне, Шварценеггер и прочие «экшены». Вы притаскиваете их сюда и благополучно зарабатываете на них, как это делают во всем мире. Но из десяти картин у вас есть и несколько отечественных. И настоящий хозяин начинает задумываться. Может быть, я и на них заработаю, пусть и не так много, как на Шварценеггере? Меньше, но заработаю. Что я начинаю делать? Я начинаю читать сценарии, под эти сценарии искать режиссера, который, по моему мнению, реализовал бы их, подбрасываю этому режиссеру актерские идеи. Иногда уговариваю его, чтобы, к примеру, он взял именно эту звезду. Одним словом, я начинаю думать об этом фильме как о продукте для своего кинотеатра. Таким образом, возникает связь, которая и определяет создание фильма как продукта. Пока это у нас не налажено совершенно.

«ИК». Ваш прогноз, как скоро это может произойти? Или в российской действительности это непредсказуемо?

К.Худяков. Мы, к сожалению, не можем предсказать вещи и гораздо более очевидные. А в области почти духовной — я имею в виду кино — предсказать что-то чрезвычайно тяжело. Это такая зыбкая субстанция — продукт культуры. Вот праздновалось столетие кино, но все равно это столетие искусства только возникшего, возникающего, находящего свои параметры, а не укорененного, как литература, как живопись.

«ИК». А что для вас новые технологии, компьютерные игры, виртуальная реальность?

К.Худяков. С одной стороны, если говорить о более прагматической части кино, то оно потихоньку обосновывается в телевидении, потому что основные деньги уже там, в телевидении. Еще недавно я проработал семь лет на телевидении, делал неплохие картины. Но тогда это был почти презренный жанр, настоящие кинематографисты относились к телевидению, как к Золушке. Мол, это не настоящее кино, а телевизионное... Теперь все поменялось, основные деньги крутятся там. Там заказывают проект, там выполняют функции прокатчика, которого в кино нет. Это одна часть проблемы. А вторая то, что, безусловно, кинематограф в том виде, в котором он существует сейчас, не будет устраивать будущее поколение. Конечно, в этом есть какая-то ностальгия, уходит магия кино прошлого века... Как чтение старого литературного наследия, будь то Джойс или Хемингуэй, Горький или Бунин...

«ИК». Вам связь кинематографа с телевидением кажется абсолютно неизбежной?

К.Худяков. Это будет автономная часть — кинематограф на телевидении. Но хорошее кино и на телевидении кино. Кино и телевидение, несомненно, будут в прочном родстве. А то, что грядет эта самая виртуальная реальность, которая уже существует как реальность, — это путь, который должен еще отвоевать новые горизонты.

«ИК». Не может ли на этих горизонтах обычное кино отойти на второй план?

К.Худяков. Мне кажется, здесь есть свои повороты. Что предполагает виртуальная реальность? Она предполагает в каждом зрителе наличие художника, творца. Я мо-

гу внедряться в структуру, которую мне предлагают, и существовать в ней на правах творца. Поэтому мне не кажется, что один вид кинематографа обязательно уничтожит другой. Я думаю, что должно быть созидательное содружество тех технологий, которые существуют в мире. При этом совершенно не обязательна какая-то борьба. Мне кажется, что кинематограф этому яркий пример.

«ИК». Если вернуться к вопросу о деньгах, вы считаете, что лучше вообще никакое кино не снимать, чем снимать дешевое?

К.Худяков. Ни в коем случае. Я только один раз участвовал в дорогостоящем проекте. Это было в Баден-Бадене. Русский режиссер, русская классика. Мой продюсер захотел, чтобы в картине снимался Уильям Дефо, а тот стоил полтора миллиона долларов. Бюджет фильма вырастал с четырех с половиной миллионов долларов до семи. Страховая компания отказала. Сказали, не надо. Но тем не менее малобюджетное кино очень будоражит режиссерскую фантазию. Стараешься не просто вылезти из бедности, но и внести смысл в проект. Ведь бывает простое кино, когда летят самолеты, идут танки, задействована пиротехника — все дорогостоящее... А бывает сложное кино, когда в комнате он и она. И они решают — жить им вместе или нет. Какое кино дороже? Мне — второе. Оно дороже по существу.

У меня сейчас лежат две картины, которые я не могу закончить. Я снял, смонтировал, музыка есть. Осталось переозвучить. Не могу закончить — денег нет. У моего продюсера кончились деньги. Надежда прежде полыхала, потом горела, а теперь тлеет. Нет никаких дров, которые подогрели бы это блюдо под названием «Надежда». Огонь никто не разводит. Да и печку, похоже, сломали.

«ИК». Все, оказывается, довольно просто. Есть прекрасные актеры, режиссеры, но нет денег...

К.Худяков. В том-то и дело. Загадок здесь нет. Хочется, конечно, думать, что у нас какой-то свой, особый кинематографический путь. Но я не могу этого сказать, так что я должен констатировать, что банальность данной ситуации опережает все сложности наших размышлений. Не знаю, можно ли искать какие-то нюансы, присущие только нам.

«ИК». А наша система взаимоотношений кинематографа и государства?

К.Худяков. Мне когда-то, на заре моей кинематографической деятельности, сказали: «Героиня не очень, надо менять, пока ты не влез с ней в картину». Я сказал, что мне самому не нравится, я готов. Но впоследствии понял, что ошибся. Так вот, мы не хотим, чтобы государство контролировало кинематограф. А, стало быть, хотим, чтобы оно платило деньги и не контролировало. Но так не бывает. Кто платит, тот заказывает музыку. Допустим, я обращаюсь к банкиру. Он скажет: «Это замечательно, мне нравится идея, я готов дать деньги. И я распоряжусь, чтоб подготовили бумаги о поэтапном погашении долгов». Что такое? Какие долги может погасить сейчас кинематограф? Абсурд. То есть тот, кто дает деньги, все равно потребует отчета.

«ИК». И нет меценатов, которые из любви к искусству давали бы деньги безвозмездно?

К.Худяков. Понимаете, на этом может преспокойно произрастать банкетное искусство. Но не может держаться искусство серьезное. Тогда это дело случая, а не культура, не художническая деятельность. Мне не хочется работать в индустрии, которая зависит от желания одного или другого человека. Я хочу опираться на реальный механизм, разработанный четко и долговременно. Кроме того, явственно проступает беда, которая произошла с нашими меценатами. К ним бросились все, имеющие мало оснований снимать кино. Ассистенты по реквизиту. Эти люди подбежали первые, сделали заявки, и меценаты отвалили им деньги. Но снятые фильмы априорно не могли принести ни доходов, ни эстетической радости. Да и в целом меценатство — это капля в море, оно не может стать системой, оно не панацея от беды. Нужна реальная государственная поддержка кинематографа как части культуры.

Записала Е.Истомина

АНДРЕЙ А. ЭШПАЙ

С 1991 года, после премьеры моего фильма «Униженные и оскорбленные», несколько моих проектов начинались, работа продолжалась до съемочного периода, но потом все останавливалось по причине постепенного или резкого прекращения финансирования. Конкретная ситуация со мной — это общая закономерность. А те фильмы, которые все-таки выходят, являются исключением из общего правила. Шумный кинематографический поток превратился в вялотекущий ручей. Это реальность, к которой мы пришли, и доказывать обратное — все равно, что на белое говорить черное. В студиях открываются магазины, склады, рестораны, студийное руководство всячески пытается выйти из положения, поддерживая существование цехов сторонними заказами, не имеющими к кинематографу никакого отношения, профессиональное оборудование распродается, помещения сдаются в аренду. Многие высококвалифицированные сотрудники ушли туда, где больше заработок, другие остались на местах, но зарабатывают на стороне. Из творческих работников, может быть, художникам полегче (все-таки умеют что-то делать руками) да некоторым операторам, которые нашли контакты в рекламе и клипмейкерстве. Из режиссеров в профессии остались только самые стойкие или, иначе говоря, самые «больные». Был такой пассаж у Льва Александровича Кулиджанова на лекции по режиссуре во ВГИКе: он назвал нашу профессию «болезнью», говоря, что если ею заражаешься и если «очень высоко поднимается температура» (напряжение во время съемок), да еще если наступает «кризис» (успех), то излечиться (уйти из кино) просто невозможно.

Отступив немного, вспомню, что «больными» Достоевский называет несколько иной тип людей. Писатель отдал эти слова князю Валковскому из тех же «Униженных...». «Больными» он называет огромную массу людей, живущих в России (точнее, во всем мире, просто у нас они яснее видны), стремящихся к страданию, как к самоочищению (православие), но стремящихся как-то особенно сладострастно, часто отвергая все позитивное во имя спасения своей души. Достоевский в том же романе называет эту особенность человеческой души «эгоизмом страдания». Это гениальное определение, исследованию которого Федор Михайлович посвятил огромную часть своего творчества, могло бы стать интересным психологическим и философским исследованием о сути современного мира кинематографии. Но сейчас речь о другом...

Так вот эти «больные люди», к которым я гордо и, может быть, незаслуженно причисляю себя, продолжают для производства своих фильмов «искать деньги» — это тоже достаточно стандартное определение, которое можно услышать из уст как именитых «больных», так и совсем молодых, но уже тоже достаточно «зараженных». Чаще всего деньги не находятся, но поиск их маниакален и продолжается постоянно. Это происходит еще и потому, что на сотню случаев (я, к сожалению, не занимался процентным подсчетом, поэто-

му не отвечаю за точность) приходится один, когда режиссер (иногда даже не режиссер, а родственник, близкий друг детства, близкий друг члена правительства, финансовый партнер, жена, брат, деверь или теща — вышеперечисленные родственные, дружеские и деловые связи тоже мной не исследовались, поэтому варианты здесь могут быть абсолютно различные, главное, лишь заинтересованная близость) находит деньги и делает картину, она выходит и показывается на одном или нескольких отечественных фестивалях, если ее делал даже мало-мальски профессиональный режиссер, а в кинотеатрах она обычно не идет, но об этом позже (если же картину делает один из вышеперечисленных дилетантов, то она, как правило, исчезает вообще). Созданная же кинокартина, естественно, возбуждает азарт других «больных людей» на более резкий и решительный поиск средств для создания своих фильмов.

Это все общеизвестные соображения, которые не являются открытием и которые видны всем, в той или иной степени участвующим в кинематографической жизни. Но что же все-таки происходит с нами, почему многие из нас «выздоровели» (ушли из кино), а многие — на грани выздоровления (собираются уходить из кино), где мы находимся, на каком этапе развития кинематографии?

Последней моей незавершенной работой (я верю, что все-таки мне удастся реализовать этот замысел) был сценарий, написанный вместе с Семеном Лунгиным, с которым нас неожиданно свела судьба и с которым мы очень близко общались последние два года его жизни. Семен Львович был одним из тех «рыцарей кинематографической болезни», который никогда от нее не отступал, ее культивировал, так и не расстался с этой «болезнью» до конца жизни, продолжая думать и жить только в кинематографе и только им. Когда его не стало, я стал перебирать в памяти всех тех людей, с которыми работал Семен Львович и с кем его судьба пересекалась. Это разные люди, его учителя, его соратники, его ученики. Почти все, о ком я думал, в тот момент не снимали или в лучшем случае ожидали работы (я в том же числе). Те самые неистовые «больные люди». И тут мне показалось, что уход Семена Львовича из жизни словно поставил последнюю точку в постепенном умирании огромного театра под названием «советский кинематограф»... Этот огромный материк остался позади, а мы все оказались в каком-то странном плавании (а многие так и не видят этого, продолжая ощущать себя на суше) в поисках новых берегов, причем сами не понимая, на чем мы плывем и что у нас под ногами. Не видно!

И мне вдруг стало совершенно ясно, что все попытки ощущать себя в том кинематографическом мире уже абсолютно бессмысленны. Слишком особенным был язык нашего кинематографа, который являлся следствием нашей определенной социальной и коммуникативной зависимости. Мне могут возразить: у зрителей страшная потребность видеть лучшее советское кино. Но. Очень важное «но». Видеть по ТВ, а не в кинозале. Никто не пойдет смотреть в кинозал уже виденное (deja vu?), теперь это кино дома, это потребность возвращения в юность, молодость и детство. Кинозалы же опустели. Посещают только элитные кинотеатры, где программы дополнены эффектом или светского мероприятия, или специального профессионального общения, но обязательно в комфортабельной обстановке. Возврата же денег для последующего производства от показа фильмов не происходит.

Что все это значит? Действительно, нет денег. Хорошо, но в театре же деньги есть, и залы во многих театрах полны так же, как и до перемен. Да, в театре суммы значительно меньше. Но государство столь велико и богато, что если какое-то зрелище становится необходимым, то и деньги появляются, а на фильм (даже если взять лучшие из наших) народ в залы не пойдет. Значит, все-таки причина в чем-то другом, а отсутствие денег есть следствие, а не причина. «Так сладко путать следствие с причиной»...

Мы жили в абсолютно изолированном мире. Наше кино существовало, процветало в закрытом регионе. Я ни в коем слу-

чае не говорю о лучших примерах — они принадлежат мировой кинокультуре, их тоже накопилось достаточно, во многом, кстати, благодаря колоссальной массе советского кинематографа, именно в его недрах и возникли эти шедевры. Должны существовать кинематографическое пространство и кинематографический способ общения между режиссером и зрителем. Общение это от нас ушло. Фестивали нельзя брать всерьез. Они, между прочим, играют двойственную роль. Благодаря им хоть как-то тлеет огонек кино, и кинематографисты могут пообщаться, отдохнуть и угоститься, но, с другой стороны, они сбивают с толку власть предержащие и финансовые круги: если у вас фестивали, значит, и с кино все в порядке. Но все это досужие, общие рассуждения. Основным все-таки мне кажется то, что произошел мощный социальный взрыв, который после медленного затухания просто отсек советский кинематограф, а новый кинематограф еще не родился. Он вспыхивает отдельными огоньками и опять пропадает, но в массе, столь необходимый для нашего уникального кинопространства, он еще (я очень надеюсь и верю в это — еще!) не родился, не сформировался, не определился. Ни сам язык, ни форма его.

Главное в том, что язык Великого Советского Кинематографа так же отличен от того, который должен родиться теперь, как отличался язык Великого Немого от появившегося звукового.

Поэтому столь тяжело это вхождение, поэтому много неудач — из-за попыток сказать уже ушедшим языком что-то иное. Слишком здесь большая разница, от этого часто возникают нестыковки в киноизложении материала, от этого пропадает мера, много грубого натурализма, от которого не страшно, а неловко за авторов. Да и зритель не принимает еще кинообщения, потому что не нашел ни своего нового языка, ни своих героев, ни своих фильмов. Не получается, не состыковывается. Это все равно, что в быту начать говорить на старославянском. Новое еще не родилось. В этой неопределенности и деньги не возникают «на кино». Появятся деньги — тогда оно оживет. А они могут возникнуть только тогда, когда оно понравится, и даже тогда, когда оно уже не должно будет нравиться, а будет существовать и диктовать свои условия, что возможно только с рождением новой русской волны. А вот какой она должна быть — это уже отдельный разговор.

Подтверждение моим мыслям о том положении, в котором мы находимся, есть у Андре Базена в статье «За «нечистое» кино»: «Кинематограф не может существовать без минимального количества зрителей (а минимум этот необъятен), которые нужны ему немедленно. Даже тогда, когда кинематографист бросает вызов вкусам публики, его дерзость оправдана лишь постольку, поскольку можно полагать, что ошибается именно зритель в оценке того, что ему должно было понравиться и что ему впоследствии полюбится. Единственное сравнение с современностью, которое я могу привести, — это сравнение с архитектурой, ибо дом имеет смысл только тогда, когда в нем можно жить. Кинематограф тоже искусство функциональное. Если обратиться к другим определениям, то о кинематографе следовало бы сказать, что его бытие предопределяет его сущность. Из этого бытия и должна исходить критика даже в самых рискованных экстраполяциях. Как и в истории, и примерно с теми же оговорками, признание наступивших перемен выходит за рамки реального хода событий и настоятельно требует вынесения определенной оценки. Именно этого не хотели признавать хулители звукового кино при его возникновении тогда, когда оно уже обладало по сравнению с немым искусством несравненным преимуществом, заключавшимся в том, что оно шло ему на смену».

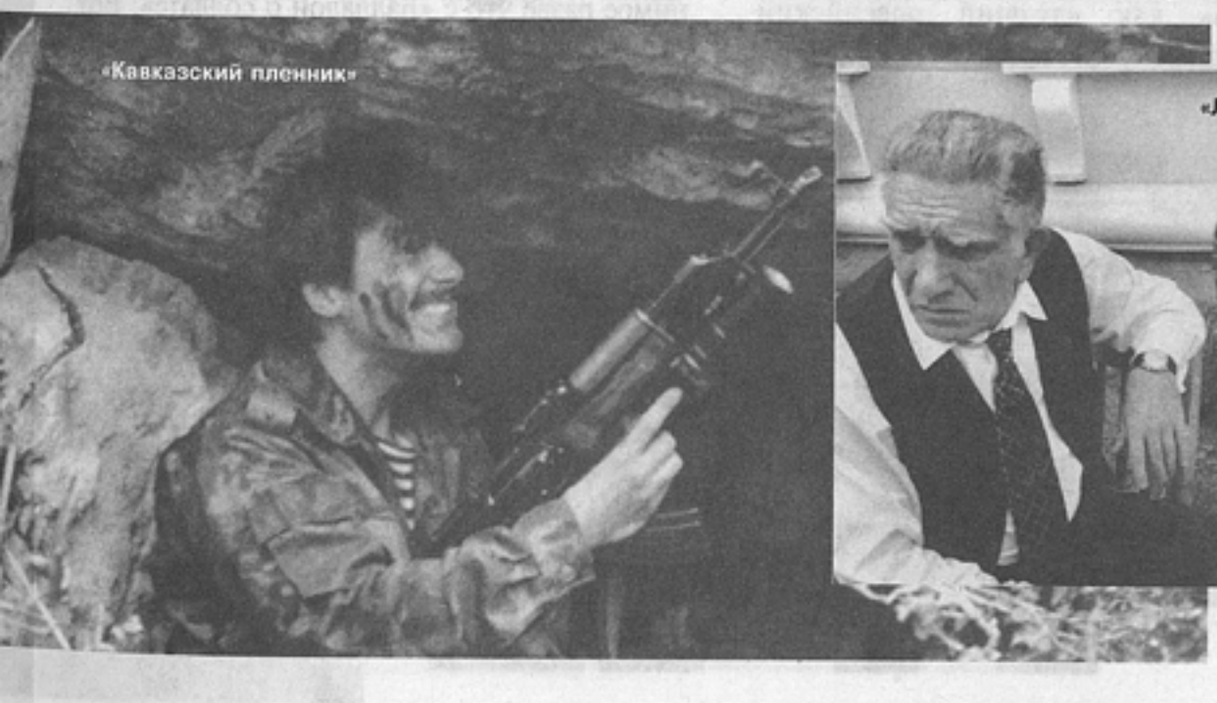
Думаю, что мы все равно найдем наши берега, все-таки слишком много еще этих удивительных «больных людей». И неизлечимых. И хочется, чтобы deja vu (уже виденное) превратилось в jamais vu (никогда не виденное) — когда знакомое, известное, привычное сменится новым, ранее не встречавшимся. Это будет, возможно, возвратом к своим же берегам и все-таки к иным, совсем иным. Мы в пути.

Время печали пускай подождет

ЕЛЕНА СТИШОВА

Впервые за последние четыре года, что я регулярно пишу отчеты о «Кинотавре», не хочется обсуждать ни фестивальную тусовку, ни тем более «атмосферу» — то есть именно тот сюжет, на котором зациклилась едва ли не вся пресса, аккредитованная в Сочи. Но дело даже не в том, что он в зубах навяз, этот сюжет, — просто я чувствую его неактуальность. И это радует. Ибо означает настоящий конец перестроечных иллюзий на тему: «И последние станут первыми». Передел власти в новообразованной (фестивальной) нише завершился. Кто не успел, тот опоздал. Сфера фестивального бизнеса тем самым перестала быть пространством напряженных социальных ожиданий и неожиданностей. Процесс отчуждения новой власти от общественности, все еще алкающей равенства и братства, но уже не вслух, а шепотом и без былого куража, стал фактом, с которым, хочешь не хочешь, надо смириться, если ты намерен посещать «Кинотавр» в дальнейшем.

Итак, еще в прошлом году структура Сочинского кинофестиваля прошла стадию кристаллизации. Мы имеем два фестиваля в одном, причем Открытый Российский работает в тени Международного, и тень эта становится все гуще. В основном за счет изобретательно придуманных внеконкурсных программ, ставших неформальным центром обоих фестивалей. Российский конкурс и «Панорама» (продукция стран СНГ) собирают все-таки наибольшую аудиторию, так как именно кино бывшего советского пространства является источником актуальной информации для аккредитованной прессы. Тем не менее в чисто количественном отношении Международный кинофестиваль настолько больше отечественного, что можно лишь недоумевать, почему организаторам и отборщикам до сих пор не приходит в голову концепция внятного паритета за счет отечественных фильмотечных внеконкурсных программ — уж тут-то, слава Богу, есть чем удивить кинематографический мир. На сей раз по случаю столетия кино в России «Кинотавр» порадовал синефилов оригинальной по замыслу ретроспективой «Выбор критика», куда вошли десять отечественных лент, выбранных десятью критиками и киноведами из всего колоссального массива советского кино. Весьма изысканная программа адресовалась узкому кругу истинных ценителей, но когда на сеанс «Зеркала» пришел один-единственный зритель, стало мучительно больно за идею. Хотя причина была вовсе не в том, что в Сочи мы имеем кинотуризм, а не кинофестиваль, как едко острят зарубежные коллеги. Причина банальная — организация. Большая часть ретроспективы шла за пределами фестивального комплекса, в другом отеле. Транспорта не было, к тому же время сеанса совпадало с «Панорамой», где демонстрировались новые фильмы (и тоже однократно). Видимо, дирекция должна была заранее догадаться, что двух штатных просмотровых залов уже мало для такого объема показов. И позаботиться о дополнительных проекциях, оборудовать хотя бы малый зал для просмотра видеофильмов, чтобы не приходилось разглядывать видеокопии на большом экране в огромном зале. Все эти «мелочи» плюс крайне скудная



«Кавказский пленник»

«Линия жизни»

информация (до сих пор «Кинотавр» не обзавелся службой пресс-боксов и общается с участниками фестиваля старым казачьим способом) через доску объявлений у входа в столовую формируют негативный имидж фестиваля гораздо активнее, чем помпезные и безвкусные шоу открытия и закрытия работают на его позитив. И нет нужды, что эти шоу транслируются по ТВ за бешеные деньги.

Впрочем, в этих накладках ничего фатального нет. При определенном организационном усилии их можно свести на нет. Куда существенней проблемы другого ряда, где мы имеем дело с объективной реальностью кинопроцесса, влиять на которую не под силу ни одному суперорганизатору, даже такому взрывному и не знающему преград, как Марк Рудинштейн. Я говорю о российских фильмах, представленных на конкурсе и в «Панораме». Недавнее «многокартинье» кончилось, и отборочной комиссии, чей хороший вкус вне подозрений, боюсь, пришлось-таки «поступиться принципами», чтобы собрать конкурсную программу на девять вечеров — восемнадцать фильмов. Собрали. И состоялось соревнование, похоже, с заранее известным итогом. Лидер — «Кавказский пленник» С.Бодрова — определился, как мне кажется, не в процессе конкурентной борьбы, а еще до ее начала. Бодров привез картину в Сочи из Канна, где получил призы ФИПРЕССИ и зрительских симпатий, а еще раньше с успехом показал ее прессе в московском Киноцентре, после чего последовал залп откликов, благожелательных по преимуществу. Телевидение рекламировало видеокассету «Пленника» как «лучший российский фильм» 1995 года. Сочинская премьера оправдала подстегнутые рекламой ожидания. У фильма не оказалось достаточно сильных соперников. «Линия жизни» П.Лунгина, с которой были связаны — по инерции успеха прежних лент этого режиссера — определенные надежды, явно проигрывала картине С.Бодрова. Лунгин задиристо пародировал реальность, а Бодров смиренно подражал ей. Лунгин пытался взять стилем, выстраивая карнавальный сюжет из жизни новых российских мафиози, но с оглядкой на модные ныне кинематографические модели а-ля Квентин Тарантино: жутко круто, жутко кроваво и жутко смешно. Последнее удалось меньше всего. К тому же стиль наша публика, да и критика, никогда не ценила, не ценит и сейчас. Нас надо брать либо иллюзией «правды жизни», либо сентиментальным кичем. Бодров выбрал первое и стал абсолютным победителем. Кроме Большого приза фильм взял приз за лучшую мужскую роль, разделенный между Олегом Меньшиковым и Сергеем Бодровым-младшим.

Натренированный глаз профессионала без труда разглядит в «Кавказском пленнике» следы жанровой структуры «фильма мужского действия» (action), успеет отметить трезвый расчет, с каким делалась картина и который постепенно без остатка растворяется в мелодраме типично русского замеса. Сопротивляться ей невозможно. Печаль «Прощания славянки» и грусть «Синего платочка» всегда ввергают меня в сладостно-ностальгический обморок. Но на сей раз достало другое: целомудрие лирической пары, сравнимое разве что с «Балладой о солдате». Вот

«Линия жизни»

«Карьера Артуро Уи. Новая версия»

«За что?»

что пронзает, вот где нет ни ноты фальши. Беззащитные глаза солдата Жилина, интуитивно угаданная неактером С.Бодровым-младшим пластика, овнешняющая глубоко скрытую рефлексию героя, компенсируют отсутствие в фильме философских глубин и эстетических прорывов. Режиссер нашел всем доступный и всем понятный способ адаптации кодового для русской культуры архесюжета «кавказского пленника» к реалиям нашего времени.

«Кавказский пленник» — мейнстрим нового поколения, «кино для всех», но рожденное не в полемике с «кино для избранных», а совсем из другого корня: это результат скрещивания элитарного и массового, высокого и низкого. У меня к режиссеру есть претензии по части художественности, но в том, что фильм — удача на стратегическом направлении, сомнений нет.

Вопреки кинематографической практике наше критическое сознание все еще не может расстаться с привычной, как разношенные тапочки, оппозицией «элитарное — массовое». Спекулятивное по сути противостояние между «народным» и «интеллигентским», то бишь «антинародным», куда непременно привносился характер классовой борьбы с присущей ей оголтелостью и оргвыводами, завело нас в бесконечный тупик. Вспоминаю, как в 70-е годы орденоносный автор псевдонародных кичей, уверенный в том, что только он делает кино для народа, а все остальные — против, митинговым голосом обронил в кулуарах: «А какое искусство вы поддерживаете?» Отчего тогдашний главный редактор «Искусства кино» пошел пятнами и немедленно заказал статью об этом режиссере в жанре парадного портрета. В последние годы мы имели выворотку описанной ситуации. Народное, массовое прочно ассоциировалось с совком, с официозом. Немногочисленные попытки немногочисленных режиссеров найти новые коды народного кино критика встречала вяло, говорила о них через губу, а то и топтала — на что же нам дана свобода слова! Теперь, похоже, начинается новый этап «народолюбия». Пустующие кинозалы осточертели всем — и старым, и новым. Все хотят повернуться лицом к народу, делать кино, какое закажет зритель, — только бы не кричать в пустом зале. Искренний и даже выстраданный порыв может обернуться игрой на понижение, дальнейшей (хотя куда уж дальше?) потерей профессионального качества, как это было в 70-е, когда Госкино организовало жанровую революцию «сверху». Элитарное же кино, по определению, «далекое от народа», но необходимое в кинопроцессе как фермент и катализатор, как точка отсчета, наконец, вообще перестанет финансироваться при и без того скромных возможностях государства.

Сей пассаж — вроде бы не по делу — навеян конкурсной программой «Кинотавра». Ведь в этом году в конкурсе из восемнадцати фильмов было всего три (!), каковые можно включить в список «кино для избранных», да и то только благодаря общему бедняцкому контексту. При существующем раскладе пиком «дендизма» выходил фильм «Прибытие поезда» (приз ФИПРЕССИ и Гильдии российских критиков) — четыре новеллы разных постановщиков, современная рефлексия на

«Ехай!»

«Милый друг давно забытых лет...»

«Несут меня кони...»

первородный киносюжет. На мой вкус, эта картина, замечательная прежде всего как проект, пусть и неровная по исполнению, была тем не менее единственным соперником «Кавказского пленника». Обе ленты сопоставимы на метауровне стратегий — режиссерской и прежде всего продюсерской, что хочется подчеркнуть особо: проблема независимого продюсера для нашего кино — ключевая.

К элитарному кино, очевидно, относится «Принципиальный и жалостливый взгляд» — маньеристское переложение узнаваемых мотивов Киры Муратовой, что не отменяет факта несомненной одаренности питерского дебютанта А.Сухочева. Актерские же работы в картине — Н.Колякановой (приз за лучшую женскую роль), Т.Окуневской, В.Баринова показались мне нетривиальными и осмысленными режиссерски.

«Карьеру Артуро Уи...» в постановке Б.Бланка, видимо, тоже следует отнести к эксклюзивному «кино не для всех». Прежде всего в том смысле, что картина с трудом умопостигаема. Мне, например, не удалось пробиться к режиссерскому замыслу сквозь картон конструктивистских декораций и избыточную экспрессию стиля. Впрочем, возможно, в том повинна пагубная по нынешним временам привычка искать в искусстве «идейную глубину».

За исключением двух социальных драм — «За что?» Е.Кавалеровича и «Путешествие на край жизни» Р.Мурадяна, представляющих собой публицистическое авторское кино, где ставка делается на материал жизни, а не на его художественную разработку, все остальное конкурсное поле было заполнено жанровым кино. Никогда еще за все годы существования «Кинотавр» не фиксировал такой массовой реакции российской режиссуры на новую экономическую реальность — иными словами, на рынок. Последовательно постмодернистскую установку манифестировал всего лишь один фильм — «Тот, кто нежнее» А.Карпыкова. Третья полнометражная работа молодого мастера (после «Влюбленной рыбки» и «Воздушного поцелуя») закрепляет за ним репутацию стилиста. У него хорошая рука, все в порядке с чувством юмора, он умеет и любит работать с актерами, но что-то мешает ему ставить перед собой задачи покрупнее, чем просто изящное представление истории в современной цитатной манере. Г.Шенгелия и В.Басов-младший, тоже представители новой режиссерской генерации, выступили в традиционных жанрах: первый снял комедию с креном в притчу («Ехай!»), второй — авантюрную драму с креном в психологию («Одинокий игрок»). Картины профессионально добротные, но весьма далекие от канона фестивального фильма: в нем, по идее, должна быть если не эстетическая новизна, то некое качество, выводящее его из ряда вон. За таковое можно принять сопряженность названных картин с реальностью, что в наши времена «нового эскейпизма» дорогого стоит и может быть истолковано едва ли не как авангард. К этим двум лентам примыкает и новая работа Г.Данелия «Орел и решка», снятая в особом жанре, маркированном личностью этого художника (кстати, представители фирмы «СКИП-фильм», официальные дистрибью-

ерная вуаль»

«Возвращение броненосца»

«Возвращение броненосца»

торы «Орла и решки», сказали мне, что картина имела прокатный успех).

Но истинной королевой конкурса была мелодрама. Почему-то именно этот жанр облюбовали мастера старших поколений, выступившие в конкурсе широким фронтом: С.Самсонов, В.Мотыль, Г.Полока, А.Прошкин. Почему-то каждый из них решил поведать публике «историю любви». Мелодрамы «Милый друг давно забытых лет...» (С.Самсонов), «Несут меня кони...» (В.Мотыль), «Черная вуаль» (А.Прошкин) объединяет благородное стремление понравиться публике — вполне в духе нового времени, требующего, чтобы кино развлекало и расслабляло. Все названные проекты могут быть охарактеризованы как откровенно коммерческие, и в этом нет ничего компрометирующего для авторов. Коммерция коммерции рознь. Есть казус А.Эйрамджана, есть феномен А.Полынникова — это наша «новь», явления постперестроечной эпохи. В данном же случае мы имеем дело с художниками, за которыми стоят замечательные произведения, классика советского кино. Посему и счет здесь гамбургский. Все трое показали в Сочи, прямо скажем, не лучшие свои творения. И возможный коммерческий успех не отменит исчерпанность моделей, лежащих в основе самих замыслов.

Сегодня в мировом кинопроцессе нет понятия старомодности: постмодернизм актуализировал и обновил все стили и жанры. Так что речь может идти о том, как, каким способом художники модернизируют традиционные жанровые структуры, дают им новую жизнь. Обычно подобная работа наиболее чутко фиксируется жанровой оптикой. Авторский способ дистанцирования от экранной реальности становится смыслообразующим элементом поэтики. Следы подобной работы при известном усилии прочитаются в перечисленных фильмах. Больше того, ее (работу) даже можно унифицировать. Усилия режиссуры связаны главным образом с задачей ввести в картины, литературная основа которых относится к прошлому веку и к началу нынешнего, сугубо современный эротический компонент. Дальше других в этом направлении продвинулся А.Прошкин, смело процитировавший сакраментальную сцену из «Основного инстинкта», ту самую, где героиня убивает сексуального партнера во время любовной игры. Прошкину было легче, чем его коллегам: порок — главная тема «Черной вуали». Самсонов с Мотылем, видимо, испытывали большие сложности, пытаясь разбавить добродетель пороком: чтобы был повод для показа эротики. Повод находится, но куда девать «ослиные уши»? Если вам угодно толковать о высоких чувствах и о томлениях духа, не лазайте при этом под юбки своим героиням и не рассматривайте их стати через бинокль.

Впрочем, нехороша и другая крайность, как у Г.Полоки в «Возвращении броненосца». Его герой, большевик, аки монах-отшельник, исповедующий аскезу, вдруг влюбляется. Он не в силах совладать со своей страстью. Возлюбленная отвечает ему взаимностью, и *это* происходит. Актер М.Уржумцев, снявшийся в роли Иоганна Герца, к сцене любви уже созрел для того, чтобы сменить унылую личину «рыцаря революции» на имидж героя-любовника в солдатской шинели. (Во всяком случае, в любовном эпизоде М.Уржумцев выглядел куда более обнадеживающе, чем усталый и почти пародийный А.Абдулов в роли русского Казановы в картине А.Прошкина.) Актер-то, может, и созрел, да режиссер не решился. Что обрекло картину на умозрительность, хотя лирическая тема — лучшее, что есть в этом блокбастере, перенасыщенном персонажами и темами, из которых ни одна до конца не отыграна. Это фильм грандиозных намерений, фильм-материал, уже имеющий своих фанатов среди киноведов. Для зрителя же «Возвращение броненосца» — большое испытание. Мелодраматический сюжет, который призван структурировать многоступенчатую постройку, не выдерживает ее тяжести.

...Еще в Сочи придумался заголовок для статьи: «Время печали уже наступило» — парафраз названия фильма С.Сельянова, получившего приз за режиссуру на прошлогоднем «Кинотавре». Но в процессе писания, в процессе анализа ситуации я пришла к выводу, что не все так уж безнадежно. Главный вывод: кинокультурная ситуация уже не иррациональна. Ее можно объяснить — значит, она становится управляемой. А раз так — надо ею управлять, проявляя волю и употребляя власть при раздаче бюджетных денег на проекты. Подумавши так, я сменила заголовок: «Время печали пускай подождет».

НИНА ЦЫРКУН

«Обнаженная с апельсинами»

Сочи-International

«Падшие ангелы»

СОЧИ-96

Как и было обещано, в этом году в Сочи открылась международная авиалиния. Город и фестиваль напрямую связались с большой кинематографической землей. Черноморское побережье превратилось в российский аналог американского «французского берега», то есть северо-востока Америки, резко отличающегося от масс-культурного американского материка ориентацией на утонченную европейскую культуру.

На третий год существования в Сочи Международного кинофестиваля вполне четко определилась его тенденция и обозначилась традиция. На заре «Кинотавра» кино поделили на то, что «для всех», и то, что «не для всех». Очень скоро выяснилось, что при нынешней минимальной зрительской активности делить публику на мелкие анклавы по меньшей мере нецелесообразно. Авторы программ Сочинского международного сопрягли трепетную лань высокохудожественности с конягой коммерческой окупаемости. Вопреки предрассудку, почему-то намертво укоренившемуся в наших палестинах, что благородному «художнику» не место рядом с теми, кто делает кино для народа, одно другому не мешает. Конкурсная программа составилась, как и раньше, из первых-вторых-третьих фильмов, но тех, авторы которых опирались на популярные жанровые структуры — мелодраму, триллер, комедию, приключенческий или костюмный фильм. И гостем фестиваля, к примеру, стал хорошо знакомый нашей публике по венесуэльским телесериалам Даниэль Альварадо, он снялся в романтическом фильме Луиса Альберто Ламаты «Обнаженная с апельсинами», вызвавшем мой восторг блестящим умением рассказать историю, — грешным делом, я уже думала, что это искусство отошло в прошлое. Стивенсон, пересказанный Борхесом, — так я обозначила бы формулу фильма. При этом антураж кровавой мелодрамы, колдовства и рока, отступающего перед всесильной любовью, не мешает уникально точному (что в историческом кино редко и оттого особенно ценно) воспроизведению вещной среды эпохи гражданских войн XIX века, в чем, конечно, бесспорная заслуга режиссера, серьезного человека, по образованию историка.

Вообще открытие Америки стало, на мой взгляд, главным событием фестиваля. Открылось, например, что в молодом латиноамериканском кино при сильном влиянии телевизионной эстетики «мыла» очень ощутим староевропейский субстрат, культурный фонд «мадре Испании» или «мадре Португалии», я сказала бы, аристократизм, привитый к мощному стволу цивилизации, родившейся на индейской почве и оплодотворенной африканским темпераментом.

«Чункинский экспресс», режиссер Вонг Карвай

«Велорикша», режиссер Тран Ан Ханг

Одновременно можно, вероятно, говорить об определенной тенденции в культурной установке молодого поколения, настроенного против американского «экспансионизма» в чем бы то ни было. Пожалуй, американское влияние дало себя знать только в аргентинских «Диких конях» — и то в явно игровом постмодернистском обличье (налет на банк и дальнейшее автомобильное путе-

«Падшие ангелы», режиссер Вонг Карвай

«Шанхайская триада», режиссер Чжан Имоу

шествие с заложником), в чем можно усмотреть иронический комментарий к факту получения единственного в латиноамериканском кино «Оскара» фильмом «Официальная история», исполнительным продюсером которого был постановщик «Диких коней» Марсело Пинейро. Причем финал фильма исполнен уже в сугубо национальном, романтически протяжном и свободолюбиво-анархическом духе.

Зато в картине кубинца Энрике Альвареса «Волна» современная Гавана снята, как старинный европейский город с его грустным флером увядания. А у Леонардо Энрикеса («Токио — Парагуайпоа»), директора программ Национальной синематики Венесуэлы, европейская «синематечность» вплавлена в невообразимый, но органичный симбиоз якудзовской Японии и магического мира индейского племени вайюу. Отважная карнавализация не только прошлого, но и настоящего, неистощимая жизненная сила, которая и питает, наверно, творческую энергию, вновь заставляет вспомнить о том, что обновление в Старый Свет грядет из «третьего мира», о чем «третьему Риму» в поисках моделей и идеалов не мешает задуматься.

«Флирт», режиссер Хэл Хартли

«Церемония», режиссер Клод Шаброль

«Открытие» (для нас) можно, пожалуй, назвать ключевым словом фестиваля, хотя масштаб этого открытия будет по большей части локальным, простирающимся не далее западных границ Восточной Европы, то робко, то нахально пытающейся интегрироваться в большой мир, как в фильме венгерки Ибои Фекете «Больше Вита» (киноманам в этом названии услышится отзвук феллиниевской «Dolce vita», а исконному русаку — посконное «Больше жизни!». На самом деле так зовется будапештский рок-клуб, где встретились парни из России и девушки из Англии и Америки). А режиссер по-новому открыла наших актеров Юрия Фомичева и Алексея Серебрякова. Маттиас Глазнер («Секси Сади», Германия) открывает возмож-

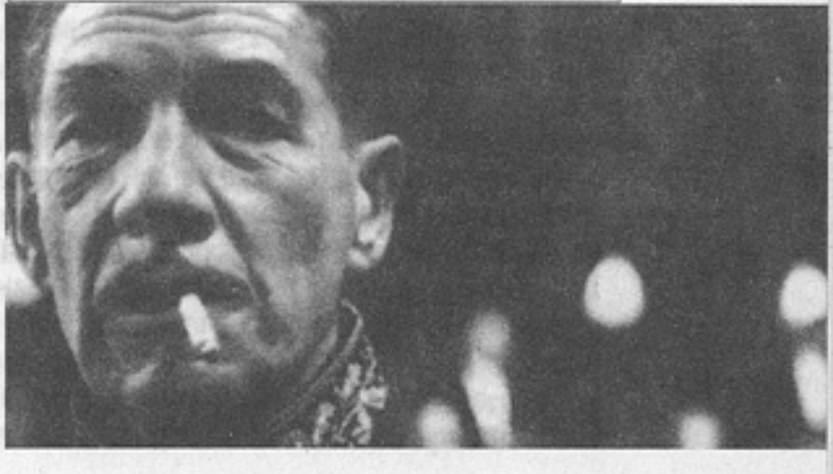
ности старого материала — завязка «Тоски Вероники Фосс», черно-белая гамма Вендерса, жанр road movie-триллер и название битловской песни, — делая новое, стильное кино.

Одновременно можно было сделать несколько открытий более общего и бытового характера. Например, что Мувиленд не совсем прогнил и кое-что человеческое ему не чуждо: суперзвезда Жерар Депардье, блеснувший присутствием на сочинском фестивальном небосклоне, не погнушался сняться в фильме американского дебютанта «Отцепи звезды», потому что его фамилия Кассаветес, очень уважаемая в Париже, где недавно прошла ретроспектива Джона, отца Ника, а также американского независимого кино.

«Цементный сад», режиссер Эндрю Биркин

«Нико-икона», режиссер Сюзанна Офтерингер

«Ричард III», режиссер Ричард Лонкрейн



И, конечно, открытием, точнее — самораскрытием, стал главный хэппенинг фестиваля, увенчавший ретроспективу «Конец «холодной войны», где можно было всплакнуть на шпионской мелодраме Михаила Ромма «Секретная миссия», посочувствовать наивному ефрейтору Кочеткову или поразмышлять над превратностями творческой судьбы Александра Довженко, глядя на фрагментарно восстановленный вариант фильма «Прощай, Америка!» с комментариями Ростислава Юренева в духе «политкор-

ректности» той эпохи, когда создавалась эта странная лента классика. К финалу показа при большом стечении народа (люди сидели на полу, стояли стеной вдоль стен и не уходили до конца, несмотря на духоту конференц-зала гостиницы «Жемчужина») состоялась встреча с бывшими бойцами невидимого фронта, супершпионами-контрагентами из Германии, России и Америки. Глазам собравшихся предстали: «самый хитроумный шпион второй половины XX века», «первый человек в Штази»,внедривший своих агентов во все структуры политической власти ФРГ, в 1987 году осужденный Конституционным судом Германии к семилетнему тюремному заключению, но уже в 1991-м вернувшийся в Берлин, — Маркус Вольф; ветеран ЦРУ, возглавлявший департамент Советского Союза, «маниакальный шпиономан», сыгравший важную роль в деле Ли Освальда, — Пит Багли; «специалист по немецкому вопросу», контактировавший с группой Блейка/Филби, генерал КГБ Сергей Кондрашов и уже хорошо знакомый нам благодаря телевидению бывший резидент в Лондоне, полковник КГБ, а ныне еще и сценарист, автор историй о куртуазных похождениях советских и иностранных дипломатов Михаил Любимов. А также писатель, историк шпионажа Морис Наджман и начальник отдела по связям с общественностью ФСБ Юрий Кобаладзе (известный между своими как Коба).

Шпионы открыли личики, но вряд ли кто-нибудь мог серьезно рассчитывать на то, что люди, вся жизнь которых зависела от умения держать язык за зубами, скажут что-нибудь сенсационное. Приятно, однако, было узнать, что любимые киногерои этих профи — Джеймс Бонд, доктор Зорге и полковник Исаев. Они и иконографически соответствуют своим персонажам-фаворитам: «модульно»-функциональные англосаксонцы и «человечные» (глаза добрые-добрые) — наши. Доведись мне сейчас заняться кастингом шпионского фильма, я непременно выбрала бы на главные роли молодого Шона Коннери (или теперешнего Пирса Броснана, уже зашизившегося на бондовском имидже) и, конечно, Вячеслава Тихонова.

Мне особенно понравились выправка Пита Багли и его изумительный, словно у шекспировского актера из английского театра, английский язык. И еще было забавно наблюдать, с каким редкостным взаимопониманием и уважением происходит общение в этом цеховом кругу, в этом ордене посвященных и приобщенных к тайне.

Если перевести шпионологию Мераба Мамардашвили на обиходный язык, «становление шпионом» соответствует «становлению женщиной», то есть объектом тайн, раскрытие которых не обнаруживает ничего, кроме желания мужчины. (Сам объект-вместилище должен быть пуст.) Следовательно, шпионский триллер прочно приковывает внимание эротической напряженностью и потому обречен на вечный успех. А фильмы, где шпион — женщина («Мата Хари» с Гретой Гарбо или «Секретная миссия» с Еленой Кузьминой), эротичны и, значит, привлекательны в квадрате. Что же касается самого жеста «открытия», то он, как известно, лишь придает объекту (субъекту) обнаружения еще бóльшую таинственность. Что мы и наблюдали.

В конкурсной программе не было на этот раз ни одного фильма из лихорадочно открывающейся, но таинственной Юго-Восточной Азии, что считается делом чести каждого престижного фестиваля, зато вне конкурса Азия была представлена в полном ассортименте. И в гала-программе «Хорошее кино для всех», где можно было увидеть золотого призера Венецианского (1995) фестиваля «Велорикшу» Тран Ан Ханга, а также последний фильм Чжана Имоу «Шанхайская триада», но, главным образом, в специальных ретроспективах «Гонконг — жанровый рай» и «Фильмы Кумаширо Татсуми».

В программе «Кеес Касандер представляет» была предпринята первая в недолгой еще истории Сочинского международного попытка представить известного европейского (так сказать будет точнее, чем просто голландского) продюсера как художника. В этой акции нельзя не усмотреть намек российским продюсерам: хотите стать знаменитыми, связывайте свое имя с настоящими художниками, они вас обессмертят и, может быть, сделают богаче. Ведь торговая марка Касандера — Питер Гринуэй. В Сочи Касандер представил «Принца Ютландии» Габриэля Акселя, экранизацию раннесредне-

вековой английской хроники (легшей в основу шекспировского «Гамлета»), со всей присущей ей брутальностью и отсутствием ренессансных гибельных противоречий. И с замечательной игрой Хелен Миррен и Габриэля Бирна.

В этом месте я вернусь к тому, с чего начала, — к традиции и тенденции СМКФ. Суть и прелесть в том, что его программы составляются мало что оригинально, но еще и интересно. «Английская актерская школа», позволившая собрать коллекцию картин с работами Энтони Хопкинса и Кайла Маклохлана («Процесс» Дэвида Джонса), Йена Маккеллена («Ричард III» Ричарда Лонкрейна), Джереми Айронса («Уотерленд» Стивена Гилленхаала) и завершившаяся мастер-классом суперзвезды Майкла Йорка, поработавшего с вгиковскими студентами, которых привез в Сочи Анатолий Ромашин. «Гонконг — жанровый рай», где на большом экране можно было увидеть известного только по пиратскому видео и цитатам у Тарантино культового Джона Ву («Убийца» и «Пуля в голове»). А также фильмы, похожие на товар повседневного спроса типично гонконгского производства, хотя в национальном кинематографе они стоят особняком — «целлофанные», яркие и радующие глаз, с прогонами широкоугольника по лабиринтам подземки, головокружительно смонтированные, психологически рассчитанно меняющие ритм — от калейдоскопично-стремительного до как бы зависающего, как правило, на вставной песне, но при всем том одноразового пользования. О них забываешь, выходя из зала, и если не видел, то представление вполне исчерпывающе можно составить по телевизионным рекламным клипам «Полароида» («Падшие ангелы» и «Чункинский экспресс» Вонга Карвая, сравнившего свои фильмы с кока-колой: «Очень освежает. Бьет в нос»).

Еще две программы носили, можно сказать, маргинально-специфический характер.

Одна — для синефилов-киноклубников «Кто есть кто в кино». Сюда вошли: вымышленная автобиография Джин Сиберг («Из дневников Джин Сиберг» Марка Раппапорта); рассказанная последней подругой Орсона Уэллса Ойей Кодар история жизни этого ренессансного человека («Орсон Уэллс. Человек-оркестр» Василия Силовича и Ойи Кодар); фильм о музе Энди Уорхола — Кристе Паффген, актрисе, певице и фотомодели, олицетворявшей вечный мрак и жажду смерти, известной благодаря своей уникальной красоте и загадочной молчаливости, как Нико-икона («Нико-икона» Сюзанны Офтерингер).

Вторая из этих двух программ — уже упоминавшаяся ретроспектива японского мастера жанра roman-porno Кумаширо Татсуми: «Мир гейши», «Следуя желанию», «Извилистая тропа любви» и еще четыре ленты, помимо всего прочего подтвердившие малоприятную, но действенную истину: настоящее искусство творится не в беспределе вседозволенности, а под натиском определенных рестрикций, будь то канон жанра или требования цензуры, политической или моральной. Японская цензура, замарывающая в фильмах запретные места, побудила режиссера, который показывает профессиональные будни гейш, виртуозно сочетать, например, движение вращающегося круга, на котором помещаются женщина и ее клиент, с движением кинокамеры, снимающей только то и только так, что и как дозволено. И это не помешало Татсуми завоевать авторитет новатора и нонконформиста, одной из ярчайших фигур 70-х.

Фильмы Кумаширо Татсуми, как и программа о людях кино, как многие фильмы других программ, приехавшие в Сочи с фестивалей в Канне, Берлине, Венеции, Сан-Себастьяне или Роттердаме или купленные нашими, без иронии скажу, доблестными дистрибьюторами, не стали, конечно, открытиями как таковыми. Но всякий фестиваль двулик. Одной стороной он обращен к массе зрителей, которые скажут спасибо за то, что на Черноморском побережье им устроили маленькую Венецию или маленький Берлин. Тем более что выбор был огромен и разнообразен, так что иной раз мучительно приходилось решать, куда идти — на Джона Ву или на Чжана Имоу? Но, с другой стороны, как к равному среди равных, к Сочинскому международному предъявляется гамбургский счет по части настоящих открытий и незаемной новизны. Пока что он оплачивается. Но понятно, что с каждым годом этот счет будет расти.

Взгляд со

На нынешнем сочинском «Кинотавре» присутствовало большое количество зарубежных критиков и киноведов-славистов, пристально следящих за процессами, происходящими в российском кино. Воспользовавшись случаем, мы обратились к некоторым из них с просьбой поделиться впечатлениями о том, что представилось им наиболее существенным в современном кинопроцессе. Их тексты, как нам кажется, представят интерес для всех, кому небезразлична судьба российского киноискусства.

Мы публикуем заметки Марселя Мартена (кинокритик, Франция), Владимира Падунова (Питтсбургский университет, США), Нэнси Конди (Питтсбургский университет, США), Виды Джонсон (университет Тафтс; журнал «Рашн ревью», США), Джейн Нокс-Войны (Российский исследовательский центр Гарвардского университета, США), Александры Каррикер (университет Оклахомы, США), Людмилы Прунер («Нейвил экзэдеми», Аннаполис, США), Владимира Войны (информационное агентство Creators Sindicate, Лос-Анджелес, США).

Н.Ц.

МАРСЕЛЬ МАРТЕН

Двойной кризис

Совершенно очевидно, что сегодня для российского кино создалась довольно неблагоприятная ситуация. Оно переживает двойной кризис. В первую очередь это кризис финансирования. Мне приятно сознавать, что участие Франции в совместных постановках способствовало в последние годы появлению целого ряда фильмов, которые могут быть названы в числе лучших. Во вторую очередь следует отметить творческий кризис, затронувший определенную часть кинематографистов, испытывающих психологический дискомфорт в результате смены систем. Приходится особенно сожалеть о том, что мы давно не видим фильмов таких режиссеров, как Панфилов, Климов, Герман и Соловьев. Остается надеяться, что Муратова и Сокуров, эти два наиболее оригинальных художника-новатора, будут продолжать работу. Можно назвать много других талантливых людей, на кого мы можем рассчитывать: Михалков, Бодров, Абдрашитов, Кончаловский, Данелия и другие.

Отдельно хотел бы сказать об опасности конформизма, привносимой, как мне кажется, нивелирующим влиянием телевидения. С этой точки зрения характерны такие весьма самобытные, но небесспорные фильмы, как «Прибытие поезда» и «Возвращение броненосца».

Но главное вот что: я не вижу, чтобы о себе заявило новое поколение. Это тревожный фактор. И еще: российская публика лишена возможности видеть свое кино и, в свою очередь, не может воодушевить авторов на создание нового, а это опасный порочный круг.

Перевод с французского Н.Ц.

стороны

ВЛАДИМИР ПАДУНОВ

Взгляд на настоящее и видения прошлого

Пожалуй, самое впечатляющее в современном российском кино — переход от так называемой «чернухи», то есть от показа социально-политических проблем сегодняшнего дня, обусловленных недавним советским и довольно далеким прошлым, что было столь характерным для позднеперестроечного и раннего постсоветского периодов, — к ностальгическому переосмыслению национальной идентичности в ее дореволюционном, советском и постсоветском обличье. В последнее время ностальгия стала новой доминантой практически во всех сферах российской зрелищной культуры, от типичной для банковской телерекламы клиповой адаптации фрагментов мировой и отечественной истории до высоколобых логотипов масс-медиа, от «хай-лайфистских» глянцевых журналов, обнародующих шикарные интерьеры новорусских нуворишей и нововоришек, до особо акцентируемого вечного возвращения belle époque в коммерческом дизайне.

Новый ностальгический образ российской культурной истории создается тремя основными составляющими: замыслом сценария, композицией кадра и сюжетной, а также внесюжетной фонограммой. Эти три составляющие, как три грани призмы, преломляют словесные, зрительные и звуковые компоненты нынешней повседневности в воображаемые и идеализированные образы и звуки повседневности прошлого. Это преломление смягчает жесткость и грубость сегодняшней действительности, причем не важно, действительно ли тогдашняя жизнь была чище и светлее, главное — передать тоску по существовавшей некогда ясности этических категорий.

В современном российском кино ностальгия по прошлому в равной мере искажает и прошлое, и настоящее. Она, с одной стороны, является выражением стремления к ясности и стабильности этого воображаемого прошлого, а с другой — отрицанием сумятицы и нестабильности настоящего.

Сам по себе этот факт воспроизведения тех или иных исторических периодов еще не отражает ностальгической устремленности в прошлое. Бóльшая часть фильмов — киноверсии литературной классики XIX века и даже ленты о современности — вдохновлена известными литературными произведениями («Несут меня кони...», «Кавказский пленник»). Поскольку и в тех, и в других случаях фильмы оказываются переработкой некоего старого материала, авторы ориентируются не столько на современность, сколько на адаптацию неких готовых произведений к нынешней обстановке. Эти произведения эстетически и этически организованы, оснащены собственным языком. И этот заложенный изначально язык несет в себе ностальгию по прошлому, которая и переходит в сценарий.

Очевидной приметой современного кино России стала введенная Алексеем Германом особенная точность в воспроизведении материально-бытовой среды. Развитие сюжета и характеров акцентируется изменениями в окружающих предметах. Фокус кадра двоится, «вылавливая» действующих субъектов и окружающие их предметы, комментирующие эти действия. «Трофим» А.Балабанова можно рассматривать как метакомментарий к технологии современного российского кино. Трофим конструируется объектами среды. Предметы реальны и неизменны, субъекты — изменчивы, эфемерны. Объекты суть движители истории, субъекты — ее жертвы. Хотя замысел фильма Б.Бланка «Карьера Артуро Уи. Новая версия» совершенно иной, фильм строится по тому же принципу: субъекты максимально овеществляются, лишаясь всего, кроме внешней оболочки, а

пространство кадра заполняется знаковыми предметами.

Предметная среда в современном российском кино становится либо знаком утраченного, либо сигналом из неисчерпаемого кладезя фантазии, противостоящей реальности. Ностальгическое воспроизведение материальных объектов — это хвалебный гимн исчезнувшим типам исторических субъектов, будь то крестьяне, дворяне или военные комиссары.

Ностальгию порождает и звуковой ряд. Дело не только в том, что многие фильмы озвучены народными, массовыми или блатными песнями, романсами, маршами и проч., ставшими акустическими символами прошедших эпох, которые, за редким исключением, включаются в фильм в искаженном виде — звучат на заезженной пластинке на старом патефоне, претерпевают новую оркестровку, остраняются, приобретая чуждую аранжировку (блюзовая версия «Цыпленка жареного» в «Линии жизни» П.Лунгина). Эти песни выполняют очень важную функцию: они являются не только звуковым напоминанием о прошлом, но и альтернативой настоящему. Странным образом в новых фильмах отсутствует сегодняшняя музыка — роковая, джазовая или классическая. Этот момент обозначил в своем эпизоде «Дорога» («Прибытие поезда») В.Хотиненко: легко узнаваемый лидер «Бригады С» Игорь Сукачев не в состоянии конкурировать с исполнительницей народных песен. Его вечно пьяный, спекулирующий на таланте своей деревенской простодушной спутницы герой не выдержал бы такого сопоставления.

Современная музыка создается лишь в коммерческих целях («Агапэ» Г.Байсака): даже если ее автор обладает душой, душа его оставит тело. Кино предпочитает вернуться к музыке прошлого — более чистого и благородного — как к способу ощущения прошлого, может быть, даже не существовавшего.

Перевод с английского Н.Ц.

НЭНСИ КОНДИ

Десять заметок с «Кинотавра»

1. ПОСЛЕ СТОЛЕТИЯ, ИЛИ ДЕСЯТАЯ МУЗА О СЕБЕ

Принято считать, что автокомментарий в искусстве является знаком его упадка. Если это правда, то российское кино, должно быть, дышит на ладан.

Саморефлексией отмечены самые разные фильмы — «Прибытие поезда», «Аромат желаний», «Летние люди», «Пионерка Мэри Пикфорд». Однако вряд ли следует рассматривать ее в апокалиптической тональности («смерть кино») или же исключительно с точки зрения чествования столетия кино.

Речь идет об отношении к кризису технологии: что такое кино, если все его родовые признаки нуждаются в переопределении? Интерактивные компьютерные игры, «Интернет», кабельное телевидение, виртуальная реальность, компьютеризированное кинопроизводство наносят массированный удар по самосознанию всех, кто связан с кино, — от продюсеров до критиков.

Неудивительно, что, пытаясь заново обрести свое место в технологических дебрях, кино принимает «защитную окраску» упадочного искусства — изысканного, хрупкого и старомодного. Авторефлективные, ностальгические опусы 1995 — 1996 годов независимо от нарративной стратегии одновременно и отражают, и камуфлируют растущую тревогу по поводу эволюции кинематографа.

2. БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД В ЗАЩИТУ ТЕЛЕВИЗИОНЩИКОВ

Возможно, нам, людям с Запада, не подобает задавать такие вопросы, но все же хочется спросить: доколе благородное российское кино будет соглашаться существовать на гроши, в то время как ТВ, жиреющее на показе фильмов, щедро кормит своих сотрудников? И кого же в конечном итоге благодетельствует кино — кинематографистов или телевизионщиков?

3. ЦИТАТЫ НА ГОП-СТОП

Как и прежде, российское кино обнаруживает свою предрасположенность к Эзопову языку, иносказанию, намекам, интертекстуальности, черпая вдохновение в повестях и романсах. Экранизации имели широкое хождение и при тоталитарном режиме (цензоры предпочитали роман Толстого сценарию неизвестного автора), и, похоже, сегодня вкусы цензоров актуализировались заново.

На посторонний взгляд романс как транслятор культуры, стихийный отзвук национальной экзистенции выживает, несмотря на все эксперименты, проводимые в стране. Фильмы 1995 — 1996 годов вновь и вновь обращаются к романсу, слыша в нем пульс современной культуры.

4. РОССИЙСКОЕ КИНО И ВЕЧНОСТЬ

Наши российские коллеги тоже жалуются на то, что российские фильмы слишком затянуты, плохо смонтированы и — редакторов отправили в отставку — отличаются немыслимым наслоением финалов. Хотя наш аппарат внимания испорчен форматом телерекламы, этой международной единицы измерения современного сознания, все же: нельзя ли делать фильмы покомпактнее?

5. ГЕТЕРОНОРМАТИВНОСТЬ, ИЛИ СЕКС КАК ПОЛАГАЕТСЯ

Нынешнее российское кино, как и прежде, отчетливо гетеронормативно: мужчины — это мужчины, женщины — женщины. Нарушение этого правила исходит только от «плохих мужчин» (антигерой-гомосексуалист в «Агапэ»). Женским мозгам удается справиться с переключателем скорости только в случае крайней нужды — когда убивают сидящего за рулем мужчину. Исторические корни такого положения вещей понятны, но разве нельзя нащупать путь между Сциллой советской патриархальности и Харибдой западного феминизма? Куда, к примеру, деваться новым Иннам Чуриковым с их талантом? В российском кино много замечательных актрис, но где замечательные роли для них?

6. ГРАММОФОНЫ ИЛИ ГРАНАТЫ?

Мое мнение разделяют немногие, но оно таково: российское кино интересно и становится все лучше. Единственное, что огорчает, — реквизит набирается с одного-двух складов. В одном имеются: граммофоны, кружевные шали, железные койки, акварельные картинки, велосипеды с погнутыми колесами. В другом: ручные гранаты, радиотелефоны, снаряжение для боди-билдинга, бутылки с джином «Бифитер» и гель для волос. Судя по всему, режиссерам разрешен доступ только в одно из этих помещений.

В странах бывшего Союза обстановка иная. Там тоже выбор ограничен инвентарем двух складов, но режиссер волен набирать реквизит из обоих: серебряные украшения и очки для ночного видения, чапан и мотоциклетный кожан, верблюд и вертолет, юрта и отель «Рэдиссон».

7. БЕРЕЗКА-ФИЛЬМ

Из всего списка претензий к российскому кино меня более всего озадачивает упрек — «сделано для Запада». Если я правильно понимаю, он адресован фильмам с наиболее отчетливыми приметами национальной, народной культуры. Но с другой стороны, фильмы, не обнаруживающие этих черт и обладающие свойствами мирового, межнационального кино, тоже получают обвинения того же порядка — «сделано для Запада». По-моему же, оглядка на Запад в большей степени характерна для критиков, до сих пор будто бы пребывавших вне международного цехового сообщества. Мне понятна озабоченность российских критиков судьбами отечественного кино, непонятна лишь их ярость по отношению к тому искусству, которому они желают добра.

8. НОВЫЙ БИНАРИЗМ ДЛЯ СРЕДНЕГО КЛАССА

Через все фильмы последнего времени проходит тема озабоченности по поводу границ социальной мобильности и той цены, которую приходится платить за это обществу («Орел и решка», «Тот, кто нежнее», «Крестоносец», «Агапэ»). Чаще всего кинематографисты склоняются к мысли, что человеческие отношения можно сохранить, лишь

примиряясь со статусом отщепенца. Эта искусственная оппозиция экономики и морали в некоторой степени сравнима с проблемой «американской мечты». Есть некая ирония в том, что экстремистская оппозиция «иметь — не иметь» заменяет собой старую идеологическую конфронтацию «мы — они» в то самое время, когда российский средний класс не только начинает заявлять о себе как о стабильной экономической силе, но и является потребителем фильмов, в которых репрезентируется бинаризм «богатые — бедные».

9. СОЛЯНКА ИЗ МЕНТАЛИТЕТОВ

Еще одна характерная черта нового кино — смешение языков, которое ставит в тупик фестивальных переводчиков на просмотрах, но воспроизводит реальную ситуацию, в которую попали и мы сами: американцы и казахи обсуждают проблемы кино в России, русско-французский диалог в фильме Лунгина заставляет то снимать, то надевать наушники. Та же мешанина в титрах («Za co?» «Za chto?»). Это невозможно объяснить лингвистически, потому что причины лежат в самом сознании зрителя конца тысячелетия.

10. СЕГОДНЯ ВЫ НЕ НА ПАРАДЕ?

Я буквально зачарована и ошеломлена нагловатым парадом звонких западных этикеток на российском экране. Некогда демонстрация вооружения на Красной площади сигнализировала о советской мужественности, теперь мужественность акцентируют деодоранты и бутылки виски.

Демонстративное использование потребительских товаров в фильмических текстах 1995 — 1996 годов носит еще наивный характер в том смысле, что создатели их пока не осознали практической возможности брать деньги за рекламу. Этот этап, трансформирующий кино в рекламный орган, у российского зрителя еще впереди. Или, может быть, этот рубеж уже взят, и я, бедная, тупенькая англосаксонка, попросту не врубилась?

Перевод с английского Н.Ц.

ВИДА ДЖОНСОН

Далеко от Касабланки

Мое восприятие российского кино обусловлено тем, что я американская славистка, десять лет занимающаяся российским кино, но воспитанная на голливудской классике. Сегодня, как и во времена моей учебы в Гарварде, в период экзаменационной сессии в местном кинотеатре, чтобы развлечь уставших от занятий студентов, показывают «Касабланку».

Сравнивая программы Сочинских фестивалей 1995 и 1996 годов, можно заключить, что российское кино вступило в период малокартинья. Во-первых, в 1994 году было выпущено почти сто фильмов, из которых можно было сделать выбор для фестивальных программ 1995-го, а с июня 1995-го по июнь 1996 года завершилась работа над менее чем четырьмя десятками картин, и почти все они вошли либо в конкурс, либо в «Панораму». Во-вторых, за редким исключением («Кавказский пленник», «Возвращение броненосца»), продукция последнего года выглядит гораздо скромнее по масштабу, это в основном малобюджетные ленты.

Если в прошлом году обилие фильмов провоцировало критиков на горячие дискуссии, в нынешнем лишь заключительный тройной залп — «Линия жизни», «Смерть Орфея» и «Кавказский пленник» — вызвал к себе настоящий интерес и расположение зрителей.

Обращаясь к самим фильмам, отмечу прежде всего, что по-прежнему не иссякает поток неудачных литературных адаптаций, как правило, поверхностных, лишенных подтекста и метафорики, слабых в профессиональном смысле и далеко не дотягивающих до экранизаций классики Н.Михалкова и А.Кончаловского в 70-е. В прошлом году Р.Балаян удосужился обескровить «Первую любовь» Тургенева, в нынешнем даже игра С.Маковецкого не спасла «Летних людей»: в фильме не заметно даже попытки выстроить характеры, а сюжет оказался неимоверно

запутанным в угоду некоему странному представлению о художественности. Тоска охватывает от такого обращения с русской литературной классикой.

В прошлом году на меня сильнейшее впечатление произвел повторявшийся во многих фильмах как бы пребывающий вне времени русский деревенский пейзаж. Перед глазами вставал мифологический ландшафт, бесконечное пространство, символизировавшее уход или смерть героя. Если для фильмов периода гласности типичным был символический ландшафт прошлого и будущего безбожного индустриального общества, то теперь на первый план вышла христоподобная фигура героя, по колено утопающего в российских снегах.

Прошлогодний победитель — «Особенности национальной охоты» — воплощал веселый и простодушный взгляд на конец империи и в то же время напоминал об ее ушедшей славе и бодрой жизнерадостности русского духа. Этот фильм нашел зрителя в России, но не найдет своей аудитории за рубежом. Нынешний победитель, «Кавказский пленник», как и ряд других картин, включая «Линию жизни», совершенно отчетливо нацелен на международную публику. Но если постмодернистская черная комедия Лунгина найдет признание только на Западе («Вэрайети» опубликовала на него прекрасный отзыв), работа Бодрова найдет зрителей и дома, и за границей. Далеко не шедевр, «Кавказский пленник» выгодно выделяется на фоне скучных, претенциозных, амбициозных, запутанных, плохо срежиссированных картин.

«Кавказский пленник» напомнил нам также о том, что кино призвано рассказывать истории о людях, вызывать смех или слезы, сострадать героям, если их характеры подлинны. Вероятно, режиссеры вновь начинают понимать, что сила кинематографа заключается не в обнажении варварства, а в вовлечении нас в диалог с экранными образами, убеждающий в значимости рассказываемой истории, которую мы вольны завершать по своему усмотрению. Да, «Касабланка» все-таки остается моим любимым фильмом.

Перевод с английского Н.Ц.

ДЖЕЙН НОКС-ВОЙНА

Глоток воздуха — новая тенденция в кино СНГ

«Орел и решка», режиссер Г.Данелия

После нескольких лет публичного самобичевания режиссеры предпринимают попытки подарить людям надежду или просто-напросто развлечь. Десятилетию черного кино приходит конец.

Возьмем, к примеру, простодушную ленту Георгия Данелия «Орел и решка». Ее главный герой — чистый и добрый юноша, российский эквивалент персонажей американского актера Майкла Дж. Фокса. Подобно Иванушке из русских сказок, он лишен здравого смысла и легко сбивается с пути, теряя свое состояние, но к финалу оказывается победителем. Этот хорошо снятый, стремительно развивающийся фильм, рисующий новое поколение российских мальчиков и девочек, обходится без насилия и грязи. Женщины, бывшие в чернушном

кино всего лишь объектами грубого секса, превращаются в хороших друзей и верных подруг. Резко преобразилась, очистилась Москва, превратившись в сияющий огнями, живущий бурной жизнью деловой город. Зрители получили фильм, которого им остро не хватало: не пытающийся ставить или решать сложные проблемы — социальные, политические или психологические, — но внушающий надежду на возможность «светлого пути».

В фильме Геннадия Байсака «Агапэ» дана интересная типология характеров новой социальной прослойки — уличных торговцев. Мы видим мягкие, человечные лица главных героев, добродушного, потрепанного жизнью баяниста и юного флейтиста-гомосексуалиста (новая и достаточно рискованная фигура российского общества), которого тот берет под свою опеку. Эта странная пара соседствует с другой — художником по кличке Пикассо и его подружкой-продавщицей. Фильм заканчивается трогательным актом самопожертвования — флейтист подставляет себя под пулю, предназначенную его другу (аллюзия на смысл греческого названия фильма — любовь). Самые разные люди объединяются в единую семью. В традициях великой русской классики герой делает выбор, предпочитая свалившемуся на него с Запада богатству связь с близкими ему по духу людьми. В «Агапэ» мы видим возврат к истинно русским ценностям: братству, отказу от материальных благ, самопожертвованию за други своя.

Хотелось бы также упомянуть совершенно иной и, с точки зрения синеграфии, наиболее удачный фильм — «Принципиальный и жалостливый взгляд» Александра Сухочева. Даже в нем, изображая боль и отчаяние женщины, покинутой мужем и сыном, живущей без любви, автор оставляет место для красоты и света, хотя бы в воспоминаниях детства или созерцании природы.

В заключение следует сказать о человечности фильма Сергея Бодрова «Кавказский пленник», который многим критикам показался слишком мягким, избегающим показа кровавой реальности чеченской войны или быта Российской армии. Но авторы фильма следуют романтической традиции русской литературы и создают человечную картину взаимоотношений двух русских солдат и людей, в плен к которым те попадают.

Знаменательно, что авторы картины не пожелали закончить ее зловещим пролетом четырех вертолетов на бомбежку аула, а завершили теплыми воспоминаниями бывшего пленника.

Перевод с английского Н.Ц.

АЛЕКСАНДРА КАРРИКЕР

В поисках семейного счастья

«Принципиальный и жалостливый взгляд», режиссер А.Сухочев

В разбросе тем, подходов и жанров увиденных фильмов мне хочется сосредоточиться на поисках гармонии, ностальгическом возвращении в прошлое, самоуглубленной переоценке собственной жизни, что, как мне кажется, вошло в замысел большого числа картин.

Наиболее характерен с этой точки зрения «Принципиальный и жалостливый взгляд» Александра Сухочева.

Чей взгляд подразумевается в названии фильма? Может быть, слово «принципиальный» относится к матери, трезвой и собранной, молчаливо попивающей чай из дорогого фарфора, окруженной родными ее сердцу антикварными вещами, такими же солидными, как она сама? Ее каменное, застывшее лицо выражает неодобрение дочери Але, чье близкое к истерике психологическое состояние акцентируется утонченным маньеризмом замкнутого пространства, заполненного картинами в рамах и старинными кружевами. Оставшись без мужа, брошенная сыном, Аля ищет убежища в теплой ванне, уезжает на природу, но ни то, ни другое не приносит желанного облегчения. В поисках человеческого тепла она бросается к подругам, к предсказателям, потом обращается к религии (причем не к православной церкви, а в секту, что опять же служит знаком ее бунта против традиционных ценностей). В вагоне метро, когда на нее нахлынуло детское воспоминание о том, как мать не купила ей проездной билет, она выкрикивает в лицо пассажиркам: «Все эти женщины злые, потому что никто их не жалеет!»

Может быть, слово «жалостливый» относится к взгляду мужчины, который хотел было прийти Але на помощь, да был остановлен женой? Или к взглядам других людей? К взгляду зрителя?..

В мелодраме Георгия Шенгелия «Ехай!» алкаш выходит из самоубийственного настроения, возвращаясь в объятия жены, а его сексуально ненасытный спутник находит счастье с женщиной, воплощающей в себе все идеальные мужские представления, — она и очаровательна, и домовита. Непонятно только, зачем такому совершенству (если таковое вообще может существовать в реальной жизни) понадобился такой неудачник? Правда, благодаря органичности Владимира Ильина эта сказка приобретает черты правдоподобия.

Казахские и туркменские режиссеры посвящают свои картины поискам семейного счастья и самопознанию личности, обставляя эти путешествия в глубь души гипнотически завораживающей синеграфией, создающей атмосферу подлинности. «Семья охотника» Шапиги Мусиной — единственный на фестивале фильм, поставленный женщиной, — картина о мщении, действие которой разыгрывается на фоне всевластных племенных традиций. Это история открытых страстей, где ярко показано противоборство двух сильных женщин — матери и снохи. «Душа сгорела» Байрама Абдуллаева и Лоры Степанской — захватывающая сага о предательстве и верности, наполненная снами, галлюцинациями, обнажающая глубинные слои сознания. А «Человек с елью» Бюль Бюль Мамедова с его притчевостью еще раз демонстрирует жизненность поэтической традиции в сегодняшнем кино из Средней Азии.

Перевод с английского Н.Ц.

ЛЮДМИЛА ПРУНЕР

«Шанхай», или Исчезающее и рождающееся кино

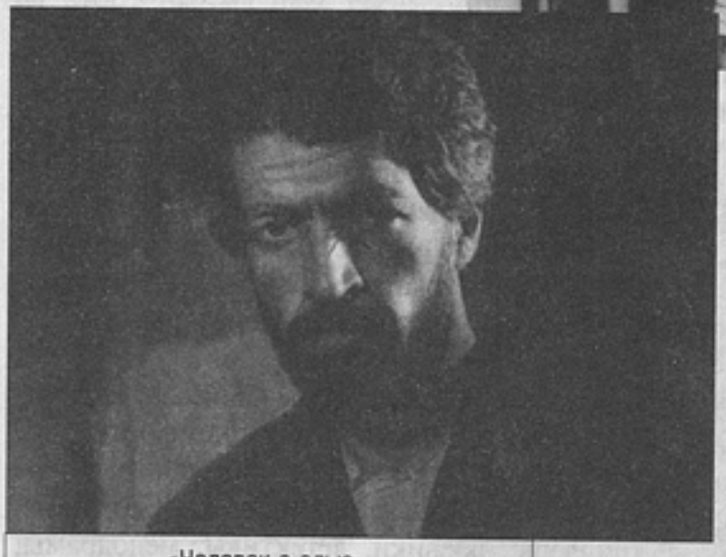
Разговоры о кино России и СНГ в кулуарах «Кинотавра» сводились к одному: Россия — родина виртуального кино, кино без денег, без проката, без художественных достоинств и без зрителя. А меня общение с этим кино порадовало. Хотя и говорят о «пире во время чумы», но мне по душе рост фестивального движения. В стране без проката фестивали становятся одновременно показом, прокатом и рынком.

На мой взгляд, режиссеры начинают апеллировать к «психологическому комфорту» стереотипного восприятия жанрового кино, стремятся к завоеванию публики. Создаются триллеры, боевики, детективы, мелодрамы, появляются комедии. Тем не менее «Прибытие поезда», которое рассматривается как пример будущей кинопродукции, способной «прекратить малокартинье», вряд ли рассчитано на массового зрителя. Фильм ориентирован на малую форму: он включает в себя четыре очень разные по стилю новеллы, причем каждый автор находит своего зрителя.

Мне показалось, что становится популярным тяготение к малой форме. И это перспективно. Как и стремление к жанровости. Именно жанровое кино вернет массового зрителя и обеспечит кассовую прибыль. Это один из путей реанимации кинопотребления.

Отмечу также понравившуюся мне малую форму киноанекдота («Шанхай», «Заколдованные»), киноновеллы, кинопритчи («Человек с елью»), рассказа («Пейзаж с тремя купальщицами»).

Более всего меня поразило отсутствие в кино женщины. Сегодня российское кино может служить каталогом женского белья, филологическим справочником по женской анатомии и совокуплению. А женщин нет. Изображение женщин отличается крайней декоративностью, поверхностностью, пассивностью самого объекта и нередко — отсутствием элементарного здравого смысла. Порой возникают иконографические образы, выражающие скорее всего женщину-мечту или, напротив, антиидеал режиссера («Ехай!», «Черная вуаль», «Несут меня кони...», «Тот, кто нежнее», «Смерть Орфея»). Гораздо менее схематичны женские образы в национальном туркменском («Яндым») и казахском («Семья охотника») кино. Вообще образность, художественное богатство национального кинематографа заслуживают особого внимания.



«Человек с елью», режиссер Бюль Бюль Мамедов

С точки зрения построения повествования, удручает неспособность завершить его. Порой наслаивается до трех-четырех финалов. Измученный повторяющимися «катарсисами», зритель выползает из кинотеатра раздраженный и усталый. Затянутость сюжетного времени, особенно в боевиках, убивает интерес к фильму: зритель предугадывает, что случится, задолго до развязки, предлагаемой режиссером, а то и просто забывает о том, что должно было бы держать его в напряжении.

«Шанхай», режиссер А.Баранов

Приятно отметить проявление в российском кино — пока еще робкое и редкое — чувственности и эротичности. После того как глаз камеры стыдливо отворачивался от сцен lovemaking (пока еще нет эквивалентного выражения в русском языке!), российские кинематографисты перешли к ужасающим по своему зверству сценам насилия в эпоху гласности, а затем — к послеперестроечному паровозному сопению, акробатическим трюкам и обильному потоистеканию... и наконец, о чудо! — подрагивание упругой массы красного вина в рюмке от соприкосновения тел где-то вне поля зрения камеры — интригует и возбуждает воображение (наиболее понравившийся мне эпизод в новелле «Свадебный марш» А.Хвана из «Прибытия поезда»).

И еще одно замечание: появились работы, которые могут заинтересовать западных зрителей: «Орел и решка», «Шанхай», «Кавказский пленник». Список далеко не полон, но последний фильм следует выделить особо — за красоту кинематографического повествования, простоту сюжета и — одновременно — за актуальность и универсальность.

ВЛАДИМИР ВОЙНА

Без названия

Два российских фильма, представленных на Сочинском фестивале, кажутся мне значительными.

Один сделан «для всех», для мирового проката, и я не удивлюсь, если он получит «Оскар», войдет в историю кино.

Другой — негромкий, грустный, лишенный элементов зрелищности, сделан в расчете на тех, кто жить не может без хороших стихов и музыки, для зрителя-интеллектуала.

«Кавказский пленник» Сергея Бодрова — тот счастливый случай, когда высокие чувства, послание доброты и любви облечены в одежды яркой зрелищности. Юные герои фильма — Ромео и Джульетта в условиях войны на Кавказе, разделившей уже не два рода, а два народа.

Достоинство фильма я вижу как раз в том, что некоторые суровые критики сочли его недостатком, а именно: в нем нет войны как таковой, нет зверств, крови, извращенного насилия. Нет эффектных батальных сцен, пиротехнических эффектов, отрезанных голов, грудами лежащих трупов. Это картина не о войне, но о любви. И в то же время — фильм обо всех войнах, он равно понятен и близок людям любых культур, религий, возрастов, образования...

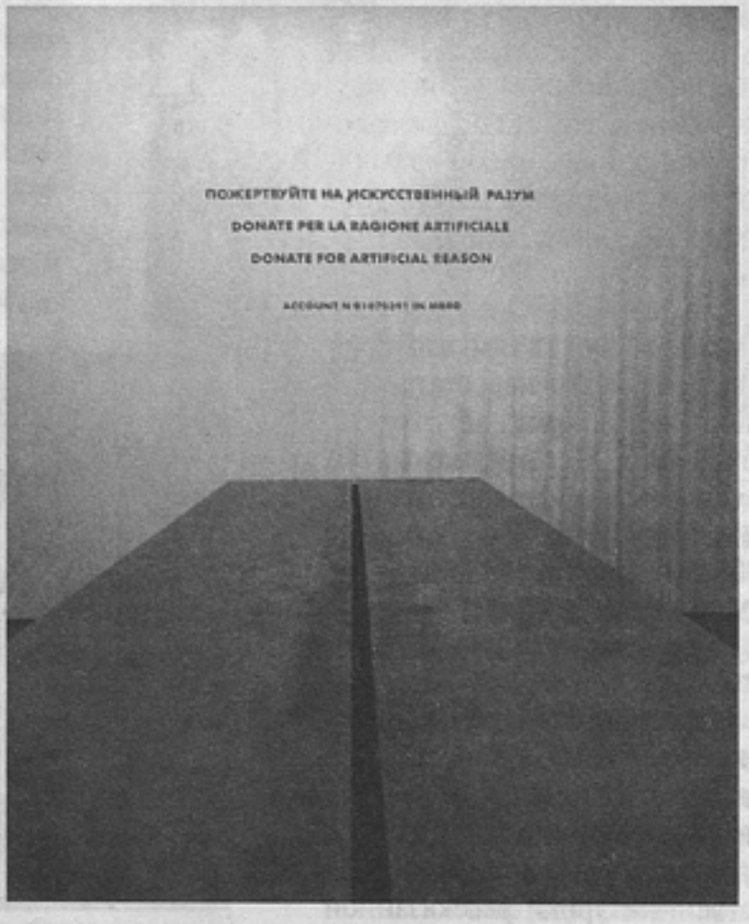
«Кавказский пленник», режиссер С.Бодров

Мир, созданный на экране Александром Сухочевым в картине «Принципиальный и жалостливый взгляд», — глубоко индивидуальный, окрашенный пронзительным лиризмом, фильм о нежности и любви: их так не хватает трагически одинокой героине фильма, и нравственные уроки рассказанной на экране истории дорогого стоят.

И отдельно хотелось бы сказать о туркменской картине «Душа сгорела» Байрама Абдуллаева и Лоры Степанской. Это подлинно национальное кино, основанное на ином мироощущении, тяготеющее к притче, философским раздумьям, поискам нравственных начал, исполненное истинной религиозности. Это настоящее кино Востока, немногословное и медленное по ритму, освобожденное от былого комплекса неполноценности, от вторичности, черпающее вдохновение скорее в японском, чем в европейском кинематографе. И еще — это фильм добрый по отношению к России.

ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ

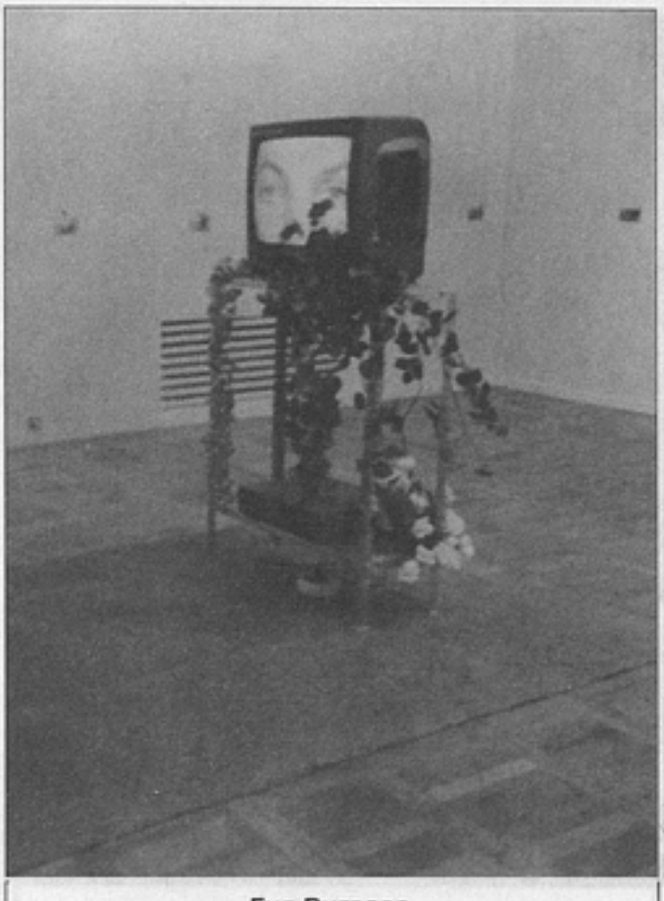
Новые



неудачники

Статья известного искусствоведа Екатерины Деготь о современном состоянии российского изобразительного искусства публикуется в этом номере с тем, чтобы расширить горизонты понимания кризисных тенденций, которые проявляются не только в кино. — *Прим. ред.*

Московскую сцену определяют сегодня художники, чьи имена еще лет пять назад были мало кому знакомы: Александр Бренер, Олег Кулик, Дмитрий Гутов, Гия Ригвава, Вадим Фишкин, Анатолий Осмоловский и другие; из числа авторов, уже известных на Западе, с этой группой связан только Юрий Лейдерман. Начало активной деятельности этого поколения совпало с распадом советской империи и утратой права на определение «советский» — слова, которое означало не идентичность, но, скорее, возможность ее избежать; СССР обладал, как известно, уникальным названием государства, не указывавшим ни на национальные, ни на географические координаты и, следовательно, защищенным от сравнений. Именно эту защищенность страна сейчас утратила, и эта потеря оказалась довольно болезненной — она показалась полной утратой координат. Молодые художники разделили со страной драму индивидуации в этих хаотических обстоятельствах и одновременно сделали ее предметом своего искусства.

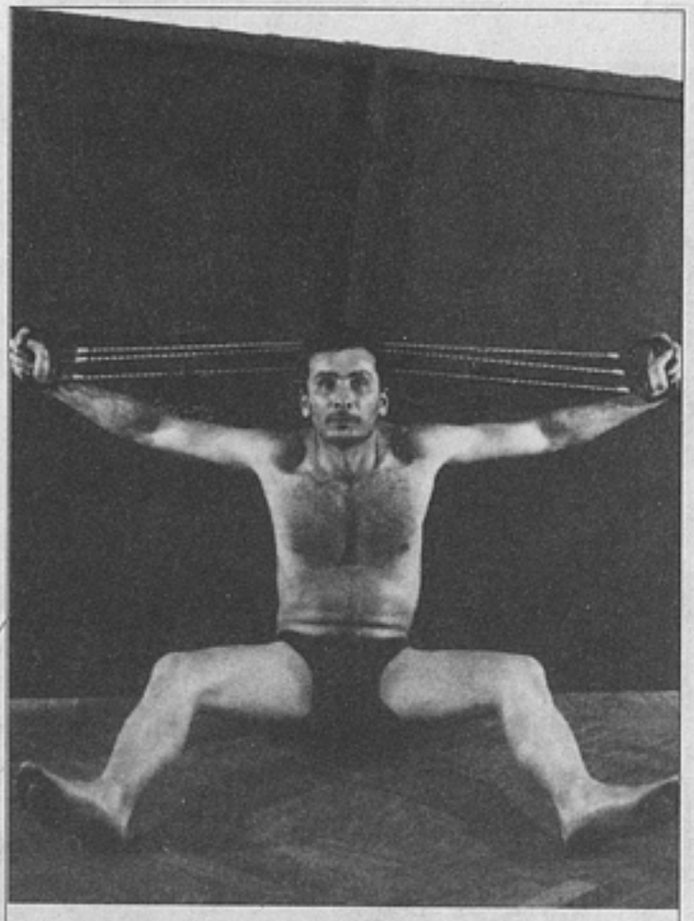


Гия Ригвава.
Видеоинсталляция (фрагмент)

Сегодняшний российский художник стоит перед необходимостью признать какую-либо идентичность. У него есть две возможности — называть себя «русским» художником или «московским» («петербургским»). Группа авторов, о которых идет речь, делает выбор в пользу «московского» — вызывающего не столь однозначные ассоциации, как «русское». «Московская» идентичность ускользает от слишком прямых ассоциаций, но одновременно ускользает от определений вообще. Юрий Лейдерман (автор с глубоко пессимистической концепцией исторического места русского искусства) утверждает, что у России нет идентичности, она состоит просто в фигуре «взгляда туда» (имеется в виду Запад), которая не обладает национальным костюмом; Запад же склонен приписывать России «позицию некоей идентичности, укорененности в своей особой земле, о которой мы им должны постоянно говорить». «Московская» идентичность есть для художников новая возможность абсолютности, возможность избежать сравнения по национальному или иному признаку. Передовица, открывшая «Художественный журнал», рупор нового московского искусства, содержала в себе призыв: «Пусть Москва думает только о себе, пусть она забудет о том, что ей приписывались качества Третьего Рима, столицы Олимпийских Игр. Москва сама по себе больше, чем все это. Она — целая вселенная, центр и источник бытия универсума» (Г.Литичевский). Отсюда позитивная программа — стремление создать не только собственный рынок и собственную институциональную структуру, но и свои критерии и заниматься не экспортом искусства, а обустройством места жизни, то есть Москвы.

Существенно, что искусство, о котором идет речь, в массе своей опоздало к «русскому рыночному буму» периода перестройки 80-х годов и начало работать уже в ситуации падения интереса Запада к русскому искусству. Новых московских художников сближает в конечном счете опыт разочарования. Причины его лишь отчасти в том, что за годы так называемой «перестройки» надежды на формирование отечественного рынка искусства так и не исполнились, как и надежды на общест-

венное признание внутри собственной страны. Разочарование связано прежде всего с поражением, которое Россия (как она склонна считать) потерпела в единоборстве с Западом. Как известно, крах коммунистического режима был в конечном итоге воспринят в России не как освобождение, но как поражение; в результате распада советской империи была утрачена легитимация универсализма и исключительности. А поскольку само представление о «русском» базируется на идее абсолютного, нынешнее положение России в мировом контексте нередко расценивается как крах надежды на вхождение в мировую культуру.



Александр Бренер.
Перформанс на выставке «Конформисты»

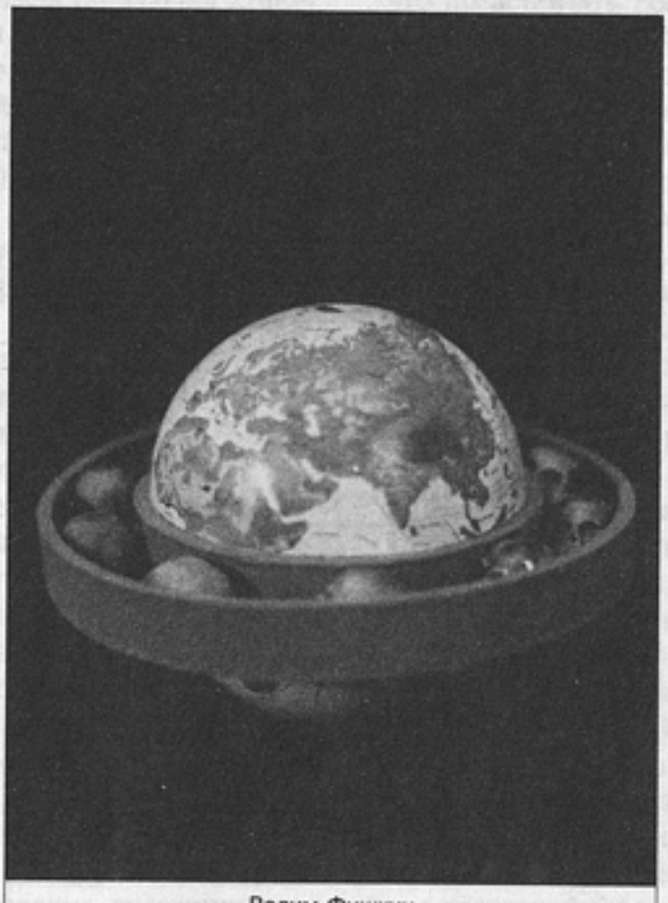
Сегодняшний московский художник работает с тем опытом разочарования и обиды, который страна (как она считает) испытала, потерпев поражение в «холодной войне» и обнаружив отсутствие у победителя интереса к побежденному. Недаром в Москве наблюдается в последние годы взрыв перформанса, что, как не раз отмечалось, часто бывает после травмы военного поражения. Новые московские перформансы — чуть ли не единственное явление культуры постперестроечной России, которое рефлектирует, а не просто иллюстрирует драмы процесса индивидуации, отношения человека и власти, экономическую катастрофу и амбицию новой национальной идеологии.

Современный московский акционизм, как и венский послевоенный акционизм, носит пост-травматический характер — он определяется осознанием исторического поражения и глубокой провинциальности своей ситуации. Искусство отреагировало на взрыв психологии, который переживает российское общество, — обиды, отчаяния, зависти, желания, предмет которых чаще всего — мифический Запад. Иногда эти драма унижения и жажда реванша становятся прямым сюжетом, как в изящной работе Юрия Лейдермана, исполненной им в рамках российско-голландского проекта Exchange в декабре 1994 года в Амстердаме: на городской площади Лейдерман униженно опускался на колени перед жителями западного мира и развязывал им шнурки на ботинках (тем самым он вынуждал их затем нагнуться и завязать шнурки, что было маленькой местью за унижение).

Человек в новой России остался наедине с властью: кризис авторитета гуманитарной исследовательской традиции (прежде всего двух ее главных ветвей — семиотической научной школы и концептуального искусства), а также крах официальной идеологии привели к тому, что отношения индивида с миром выражаются лишь в отношениях власти, а не дискурсивно. Поэтому художник Олег Кулик лишает себя внятной речи, в роли собаки бросается на прохожих и кусает их, а Александр Бренер в своих многочисленных акциях инсценирует ситуации собственного унижения, морального и физического. Его попытки публично совокупиться с женой на улице в мороз, самому себе исполнить blow job[1], демонстрируя при этом геморроидальные узлы, ворваться в Министерство обороны, чтобы надеть на министра домашние тапочки, окончились крахом, который, одна-

[1] Blow job (*англ.*) — минет.

ко, и есть в данном случае художественный результат. Бренер лишь ярче других московских художников продемонстрировал продуманное следование «эстетике поражения». У Дмитрия Гутова она же привела к отказу от современного искусства вообще и попыткам вернуться то к марксистской философии, то к реалистической живописи. Кураторские проекты Виктора Мизиано («Гамбургский проект» в Центре современного искусства и другие) тематизировали кризис выставки, кризис высказывания, предъявляя зрителю дискоммуникативный хаос, экспозиционное ничтожество, работы без авторских имен. Идея невозможности репрезентации была главной и в проекте, представившем Россию на самой репрезентативной международной выставке современного искусства — Венецианской Биеннале (1995), о чем ниже.



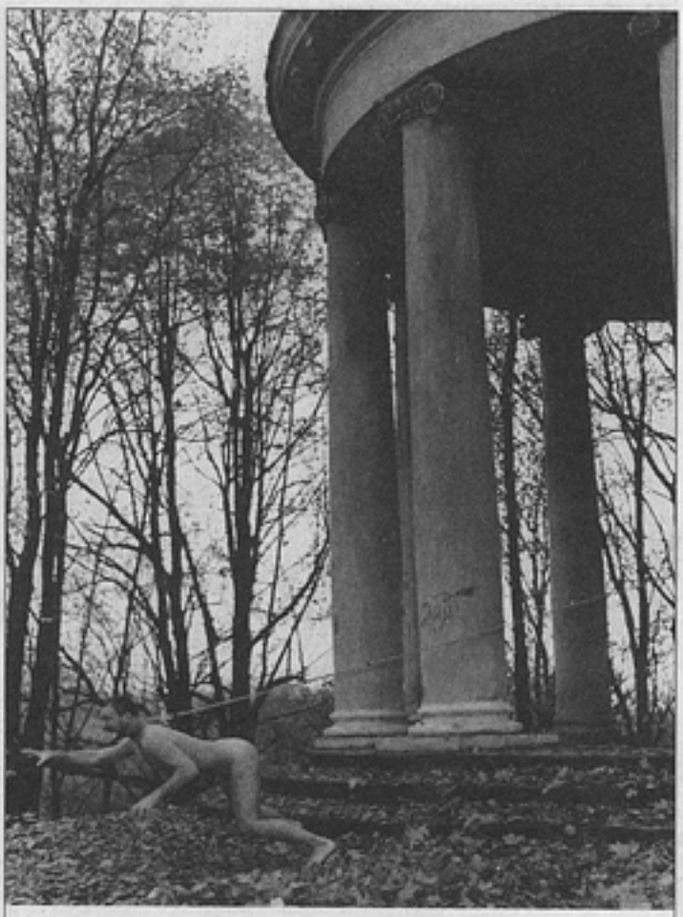
Вадим Фишкин.
Объект без названия

Акции Бренера у просвещенной артпублики вызывали прежде всего упреки в неоригинальности, причем они тем громче, чем более радикальным выглядел саморазрушительный или агрессивный жест. Но для Бренера осознание фатальной вторичности своего искусства, как и осознание ограниченности тела в его возможностях, входит в правила игры. Это является рефлексией на неизменное восприятие при взгляде извне большинства явлений русского искусства как банальных. Маниакальное измерение своего пениса у Бренера, конечно, инсценирует русскую травму сравнения: художник выступает ее добровольным симптомом. Симптом — это и есть роль такого художника. Авторы, сегодня работающие на московской сцене, в какой-то момент приняли решение не эмигрировать (что сделали большинство художников предыдущего поколения), и взгляд на все происходящее «изнутри» для них более этически и эстетически оправдан, чем дистанцированное и рефлексивное отношение к власти, свойственное авторам диссидентского времени. Поэтому они и выбирают в искусстве прямое действие, а не наблюдение и иронический комментарий.

После тотально рефлексивного отношения к социальному и художественному контексту, которое составляло стратегию московского концептуализма, особенно заметно, что новые художники и критики интерпретируют окружающую их реальность — политическую и художественную — как принципиально неосознаваемую: невозможно определить политический режим страны; нарушена система координат, описываемая словами «правый» и «левый»; нет четких принципов легитимности; прежние противоположности воспринимаются в непроясненной слитности. Провозглашается конец эпохи рефлексии, анализа языка и вообще всякого языка. Буквально иллюстрируют эту идею перформансы Олега Кулика, в которых он объявляет себя животным и издает вместо речи мычание, при этом называя себя кандидатом в президенты страны. Не следует воспринимать эту нерефлексивность буквально: то, что делают художники, является, конечно, формой рефлексии по поводу окружающей действительности. Но эта действительность воспринимается ими как тотальный художественный проект, который заведомо сильнее, чем все, что могут сделать они сами. Единственное, что остается художнику, —

это зафиксировать свое поражение перед реальностью, стать ее симптомом — знаком, лишенным ответственности перед выражаемым им содержанием.

Современный московский художник провозглашает права на «хаос» и «каприз» (Бренер) и право художника на «своеволие», то есть безответственность высказывания, смысл которого оказывается неуловимым — или невыразимым, загадочным. Московский художник возражает против интерпретации его работ с внешней позиции и требует права на отсутствие закономерности. Художники описывают окружающую их реальность как принципиально нерепрезентируемую и требуют, вдохновляясь, в частности, Арто, «ревизии языка». Галерист Марат Гельман свою политическую программу определяет как «создание механизма изменения смыслов», то есть, фактически, борьбы с причинно-следственной связью. Все это есть реакция на доминирующий сегодня дискурс «культурной идентичности», в котором любой художественный жест попадает в сетку координат, где однозначно определяется как принадлежащий тому или иному дискурсу: художники во всем мире работают с самой ситуацией тотальной репрезентации и тотальной ответственности. Если традиционное искусство является репрезентацией натуры, а модернистское — «внутренней необходимости», то есть психологической идентичности художника, то ныне легитимация произведения искренностью («я так вижу») довольно часто радикально сведена к формальной его легитимации, которая может быть верифицирована: я делаю такое искусство, потому что я — женщина, афроамериканец, немец, гомосексуалист, я болен той или иной болезнью и т.п. Во всем мире радикальное искусство бунтует сегодня против этой механистической связи репрезентируемого (содержание) и репрезентирующего (произведение); но в России такой бунт — борьба за права загадочности, невыразимости, непредсказуемости — имеет к тому же глубокие традиции, которые не замедлили всплыть в сегодняшней культурной ситуации. Иногда создается впечатление, что мы живем в начале XIX века — именно там коренятся все обсуждаемые ныне проблемы: соотношение России и Запада, их фатальное несхождение и историческое опоздание России.



Олег Кулик.
Перформанс «Бешеные псы»

В сегодняшней Москве среди художников, критиков и философов преобладает точка зрения, что Запад «нас не понял», в то время как «мы понимаем в нем все». При этом попытки «понимания» со стороны Запада, то есть попытки словесно описать программу московского искусства, воспринимаются обычно как незаконные и поверхностные — логичные, но ограниченные, поскольку они продиктованы точкой зрения извне. Москва же обладает неким нередуцируемым остатком аутентичности по сравнению со слишком плоским и предсказуемым Западом (еще русские футуристы отвергали Запад как «нивелирующий все»). Так возрождается традиционно русское представление, что Россия как феномен не поддается анализу, а может быть только прожита как жизнь.

Именно этот мотив был в центре ключевого произведения нового московского искусства — инсталляции в российском павильоне на Венецианской Биеннале 1995 го-

да (проект Евгения Асса, Дмитрия Гутова, Вадима Фишкина, куратор Виктор Мизиано). Вопрос о том, можно ли вообще репрезентировать Россию, был решен в этой инсталляции отрицательно. В нескольких залах зрителю предлагались в форме фотографий и видеофильма разные варианты символических образов России: «новые русские» и проститутки, перформансы Кулика в образе собаки и новая пресса, храм Христа Спасителя, Дворец Советов и бассейн «Москва»; но ни один из них, по мысли авторов, не годится, разве что сама неудача глобального проекта репрезентации и неспособность не то чтобы понять себя, но, скорее, выразить это понимание (в последнем зале была представлена огромная копилка с просьбой подать на искусственный разум). В вестибюле на видеоэкране шел фильм 30-х годов: «художественный свист» засунувшего пятерню в рот артиста был метафорой неспособности к внятной речи.

«Ускользающее высказывание» сегодняшних московских художников — реакция на прессинг логоцентризма и дискурса жестких идентичностей. И, как это уже бывало в истории искусства XX века, коллапс репрезентации, «разорванное высказывание», в котором не могут быть усмотрены логические связи, выражают коллапс репрезентативности самого искусства, которое ничего не представляет. Невыразимость есть выражение ненужности: впервые в такой форме тематизация кризиса современного искусства состоялась в дадаизме, который и был определен в одном из манифестов как «искусство безработицы».

Современные московские художники — «люди с гигантскими амбициями в ситуации, где эти амбиции не востребованы» (Кулик), в ситуации общего кризиса репрезентации. Во времена перестройки с 1987-го до 1990 года неофициальное русское искусство, иронически настроенное по отношению к власти, неожиданно для себя стало представлять СССР на международной сцене; но сегодня власть потеряла интерес не только к современному искусству, но и к идее благоприятного имиджа за границей; можно сказать, что в целом идея репрезентации потерпела крах. Нынешнее московское искусство больше никем и на на что не уполномочено — официальными образами «русского» занимаются совершенно другие авторы, подошедшие к власти очень близко. Художники круга интернационального искусства представляют «русское» (в отдельном произведении или на групповой выставке за границей) как бы незаконно, поэтому каждое произведение они ощущают и исполняют как рискованный, террористический акт, будь то вторжение Кулика в музей восковых фигур (проект «Конец истории») или Бренера в Кремль (что он попытался сделать в одной из акций, но вновь потерпел неудачу). В предварительном тексте к инсталляции на Венецианской Биеннале (то, что представлять Россию в павильоне было разрешено группе молодых радикальных художников и кураторов, является очень нетипичным для современной России фактом) ставился вопрос, имеет ли право вообще один человек или группа художников взять на себя ответственность репрезентировать страну?

Отсюда «террористический натурализм» нового московского искусства, которое в своих брутальных перформансах, фотографиях, хаотических инсталляциях представляет действительность современной России, при этом работая со структурой беззаконного, «внепарламентского» высказывания, в котором форма и содержание не связаны легитимными отношениями, и с внепарламентским действием, то есть беззаконным захватом власти. Именно в этом заключалось, как известно, коммунистическое понимание политики, однако специфика российской истории лишь помогает московским художникам ощутить нерв времени, который улавливают критики и теоретики в других странах. Радикальное искусство, находящееся в очередной раз в своей истории в культурной опасности, во всем мире тематизирует сегодня кризис своей легитимности и одновременно кризис репрезентации, бунтуя против самого искусства, против логоцентризма, против постструктуралистского редукционизма и ратуя за права субъекта, за жизненную событийность, за биологическое в человеке и искусстве, за коммуникативность — одном словом, за жизнь. Речь философа, психоаналитика, критика Юлии Кристевой на конгрессе Международной ассоциации художественных критиков в Стокгольме в 1995 году была посвящена как раз ненужности искусства и его праву на бунт в ситуации тотальной энтропии и отсутствия закономерности.

Борис Барнет. 1939 — 1940 годы

«Без вины виноватый»

ПИСЬМА К ЖЕНЕ

БОРИС БАРНЕТ

Известно, с каким безразличием Борис Барнет относился к собственному архиву. Талантливый художник, он часто рвал свои рисунки. Терял... Вообще не берег бумаг.

В числе немногого, что сохранилось, письма режиссера жене, Алле Александровне Казанской.

Они охватывают почти два десятилетия. Первые приходятся на конец 1946 года, когда была начата работа над «Подвигом разведчика». Незадолго до этого Барнет с увлечением готовился к экранизации пьесы А.Островского «Волки и овцы». (Фильм он должен был снимать вместе с Протазановым. Но Якова Александровича не стало. А затем была прекращена и работа над экранизацией как несвоевременная.) Именно тогда Барнет познакомился с молодой актрисой Театра имени Евг.Вахтангова, приглашенной на роль Купавиной, — Аллой Александровной Казанской, которая вскоре стала его женой.

Завершают публикацию письма, датированные концом 1964 года и январем 1965-го, оставленные режиссером перед смертью.

О Барнете этой поры трудно судить по фильмам. В письмах нашло отражение, быть может, наиболее драматичное время во всей его судьбе. В последние годы режиссер «Девушки с коробкой», «Дома на Трубной», «У самого синего моря», «Окраины», «Подвига разведчика» не создал произведений, отвечающих в полной мере его дарованию и мастерству. Высказывалось мнение, что не оставил он и сколько-нибудь существенных замыслов. Обычно это связывают с серьезным внутренним кризисом, который испытывал режиссер, полагая, что состояние слома, творческой исчерпанности и привело его в конце концов к самоубийству.

Однако его письма и воспоминания вдовы свидетельствуют, что это не совсем так. Немаловажную, а может быть, в чем-то и решающую роль в жизни Барнета играли и внешние обстоятельства, с которыми режиссер просто не мог не считаться.

Вот что рассказывает сегодня Алла Александровна:

«С Борисом Васильевичем никогда не было легко. Слишком напряженный, нервно, остро чувствующий, уходящий целиком в свои неудачи и удачи... Иногда он так переживал, что приходилось уговаривать... такое у него становилось мрачное, тяжелое лицо, сжатое, как какой-нибудь плод засохший, как скомканный лист... Последнее время это был глубоко

Алла Казанская. Середина 1940-х годов

несчастный человек. Именно потому, что работа для него была прежде всего. (За девятнадцать лет жизни мы с ним отдыхали вместе две недели. То я уезжала на гастроли, то он снимал.) Он просто не мог не работать. Барнет вступил в партию, когда шла война. Надеялся, что это поможет ему попасть на фронт. Воевать Борису Васильевичу так и не пришлось из-за серьезной хронической болезни. Но с тех пор появилась обязанность коммуниста браться за ленты, которые он, в общем-то, не хотел ставить, а делать, с моей точки зрения, ему и не следовало их. Например, фильм «Борец и клоун». Это же К.Юдин начал снимать, его сценарий был. Но Юдин умер. И тогда, чтобы поддержать студию (она же не могла оказаться в простое, должна была выпускать запланированное вовремя), — «Борис Васильевич, будьте любезны!»

Так же было и со «Страницами жизни», совместной его постановкой с А.Мачеретом. Обычное заблуждение творческого человека, надеющегося, что если он приступит к работе, увлечется, то сможет что-то сделать... Я стояла насмерть, умоляла: «Откажись! Зачем тебе это?!» Я и тогда думала, что лучше довольно скромно прожить (хотя мы никогда не жили особенно благополучно), чем браться за что попало... Не понимала этой обязанности как члену партии помогать киностудии получать зарплату, этой изматывающей борьбы с самим собой. Но Борис Васильевич считал это своим долгом. Как, впрочем, и необходимость снимать фильмы на современную тему... Я помню, как он, В.Ежов, ставший сегодня маститым сценаристом, а тогда еще очень молодой человек, и Л.Корняну — втроем с утра до ночи писали сценарий «Ляны». Спорили, выдумывали там, где не из чего было выдумывать, в чем существа на три копейки. В последнее время все это особенно мучило.

Многие годы Барнет хотел снять фильм о народовольцах. Копался в архивах, читал... Не дома даже, вернее, не только дома, но и самым серьезным образом занимался в библиотеках. Часами!

Но когда обратился со своим предложением на студию, ответ был однозначный: «Этого не надо».

Как не «понадобились» в свое время и «Волки и овцы» по пьесе Островского, хотя были уже сделаны актерские пробы, подобрана группа, существовало множество режиссерских рисунков к фильму. Да мало ли погибло замыслов!

Осложнял положение, конечно, и бескомпромиссный характер Бориса Васильевича. Один только случай с министром кинематографии Большаковым... При сдаче «Старого наездника» тот очень хвалил картину, а когда директивы поменялись, стал всячески ее громить... Боря не выдержал, выступил на каком-то собрании, бросив ему в лицо: «Какой же вы министр, если не имеете собственного мнения!» На большом сборище! Можно себе представить, что за этим последовало. Или чуть было не запустил чернильницей в заместителя министра, когда нам с дочерью пришла повестка с требованием освободить в десятидневный срок московскую квартиру, поскольку Барнет в это время находился в киноэкспедиции в Киеве.

Поиски сценария, надежды почти всегда тщетные. Потом — какой-нибудь случайный заработок, потом — навязанное в порядке партийной дисциплины... Так и шло. Продолжалось в течение стольких лет...

В 1964 году предложили сценарий, где в центре была фигура Ленина. Борис Васильевич загорелся этой идеей. Не могу передать, сколько работал, изучал материалы. И вдруг в самый последний момент директор «Мосфильма» спохватился: «Зачем же Барнету снимать о Ленине?»

Сценарий закрыли. И это стало для него, пожалуй, последним ударом.

Я тогда была на гастролях в Риге. Ко мне пришел М.Б.Маклярский, один из сценаристов «Подвига разведчика», сказал, что он закончил новый сценарий и собирается ставить его на Рижской киностудии.

— Что сейчас делает Борис Васильевич?

— Ничего.

— А он не мог бы мне помочь в работе?

Я прочла сценарий, который мне не понравился совершенно. Достаточно деликатно я сказала об этом Маклярскому. Потом позвонила Борису Васильевичу в Москву:

— Боря, наверное, приедет Маклярский со своим «Заговором послов» о событиях в Риге в 1919 году. Сценарий ужасающий. Если он станет тебя уговаривать ставить, прошу, не соглашайся!

Как уж тот его уговорил?.. А уговорил, потому что Борису Васильевичу хотелось уехать. Уехать куда-нибудь. Он позвонил мне и сказал, что будет переписывать сценарий и работать с Маклярским. Я прямо ахнула.

Потом он приехал в Ригу. Привез с собой много замечательных вещей — какие-то дореволюционные военные журналы, уникальные выпуски «Столицы и усадьбы». Не знаю, зачем уж они ему понадобились?.. Спиннинги, сделанные своими руками. (Один знаток признал даже, что их не отличить от английских.) Коллекцию старинных трубок...

Я в это время уже вернулась в Москву. Вскоре он позвонил мне. Говорил, что даже если удастся исправить сценарий, то все равно работать не с кем... Нужные артисты все заняты...

— Не могу так...

Я орала в телефонную трубку, чувствовала, что что-то происходит:

— Приезжай, брось все! Возвращайся!

Он сказал, что приедет...

Это был последний наш разговор».

Мы публикуем письма Бориса Барнета, хранящиеся в РГАЛИ, а также его письма из личного архива Аллы Александровны Казанской. Некоторые из них не датированы, иногда указано лишь число. И практически нигде не помечено, откуда они посланы. Поэтому в ряде случаев хронология устанавливалась по логике описываемых событий.
Все письма печатаются впервые, с незначительными сокращениями.

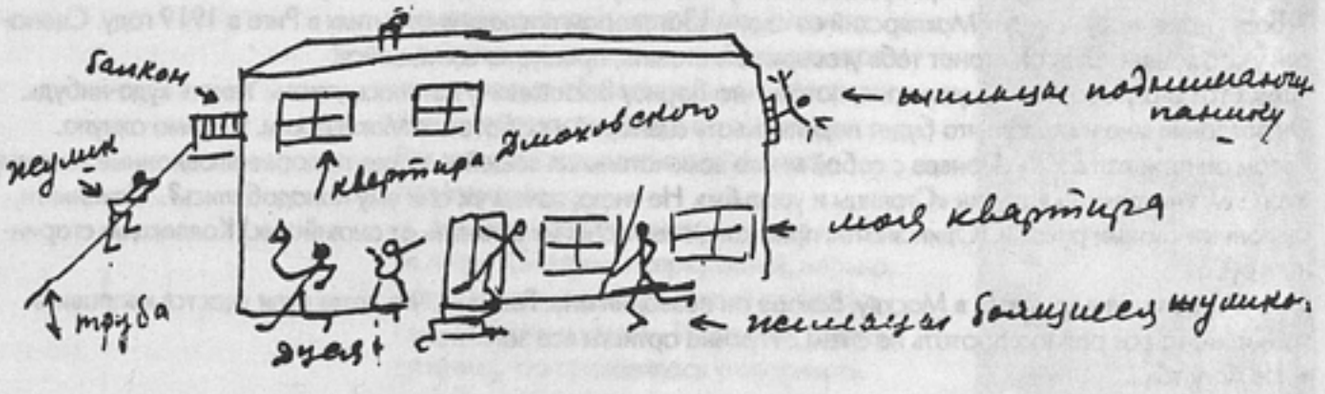
6/XII 1946

Аленушка, милая моя, дорогая!

Сегодня всего лишь второй день, как я начал выбираться из «ОЧЕРЕДНОГО» периода душевного мрака, упадка, отчаяния, тупости, сонливости и прочих мерзостей. Почему это со мной происходит (помнишь, я как-то тебе говорил уже об этом) — я не знаю? Тут все очень сложно (даже для изощренного фрейдиста) и всего очень много. Думаю, что все же главная причина — это то, что я выбрал свою профессию неверно. (Не тем бы мне заниматься в жизни!)

Но, как говорят, чем ушибся, тем и лечат. Сегодня, 6/XII должен был быть первый съемочный день[1]. И вот уже 4/XII я усилием воли, перед «угрозой» надвигающейся съемки стал выкарабкиваться из своего богомерзкого состояния. Выбрался!.. И «напрасно»! Хожу, как дурак с вымытой шеей. Съемка не состоялась! И не состоится еще несколько дней. Причин масса. Днем нет света — это уж обязательно, чтобы строить в темном павильоне декорацию. Вечером тоже. Свет иногда дают часов в 12 ночи, часов до 2-х ночи. [...] Когда ночью дают свет, то соседи с таким остервенением запускают радио, что не только спать, даже читать невозможно.

Одна ночь была просто ужасна. Свет горел до 6 часов утра, и до 6-ти ревело радио. Сегодня, слава Богу, тихо, на сердце стало немного посветлей, и в голове начали копошиться здравый смысл и рассудок. [...] Есть вещи, от которых, когда их вспоминаю, холодеет сердце, — это мои долги. Детонька, прости, но что я могу поделать — на этой чертовой шарашкиной фабрике денег нет, а мелочи, которые ежедневно занимаю (по 50 — 70 руб.), проживали с Дуськой на «Чревах Киева». Прости за прозу! Но должен же я объяснить тебе свое свинское поведение (по карточкам ни черта не дают). (Не пью!) Ну вот начал писать эту чертовщину и разозлился. Надеюсь, в ближайшие дни выцарапать деньги и послать тебе. Не сердись и не думай, пожалуйста, что это невнимание с моей стороны. А в общем, все это вместе взятое напоминает анекдот: «Перебейся как-нибудь эту зиму, а весной к себе возьму». — Ну, довольно брюзжать! Вчера вечером к Дмоховскому[2] (кот[орый] сейчас в Москве) через балкон (2-й этаж) лезли жулики по приставленной к балкону водопроводной трубе.



[1] В декабре 1946 года Б.Барнет приступил к съемкам «Подвига разведчика».
[2] Б.М.Дмоховский (1899 — 1967) — актер, режиссер.

Мы их ловили! Не поймали! Было весело! Дуська от страха чуть не лопнула.

[...] Вчера и сегодня вожусь со сценарием. Влезаю в круг его (сценария) интересов. Иногда увлекаюсь, а в общем, часто возвращаюсь к старой мысли, не останется ли снова мой «Подвиг» неизвестным. Ну да ничего не поделаешь. Случилось так, что моему «гласу» никто не внял. Может быть, я и не прав? Внушаю себе эту мысль, и уже даже хочется начать работать.

Батюшки! Я вздрогнул!.. Разлетелся абажур на настольной лампе из-за того, что в лампу ввернул 200 свечей. Абажур перегрелся, и

Сразу куча неприятностей. (Соседи починили радио!!!)

...Скоро погаснет свет. Уже поздно. Пока светло — лягу, почитаю и спать. Не знаю, засну ли?

Напился кофию. Устал, а спать не хочется. Спасибо за твое письмо. Покойной ночи, моя хорошая.

Так соскучился по тебе, что (прости) стараюсь поменьше о тебе думать. Чем больше стараюсь, тем больше думаю.

21/I 1947. Киев

Аленушка, родная, милая!

Не сердись, что долго не писал. Вскоре после твоего отъезда у меня начались съемки (ночные!). [...] Я и весь мой коллектив в связи с постановлением Совета Министров взяли на себя «торжественное» обещание сократить срок съемки картины вдвое!! Вместо десяти месяцев мы замахнулись сделать ее в пять!! При хороших условиях это можно было бы сделать легко, но так как студия все еще работает в развалку, не хватает материалов, реквизита, костюмов, мебели, актеров, электроэнергии, дисциплины, денег и пр., и т.п., и т.д., то приходится довольно тяжко. Сейчас уехал в Москву Кадочников[3], и мы снова в простое. За это время я уже снял больше 300 метров из общего числа 2800. [...] Актеры работают хорошо, а снято оператором великолепно! Так что, в общем, пребываю в хорошем состоянии и... хочется работать. (Уж поскорей бы снять, да и с плеч долой.)

...Никогда не сердись на меня за то, что я иногда не буду писать (часто). Это не потому, что я не думаю о тебе, а потому, что не хватает сил и нервов.

14/IV 1947

Аллушка, милая, дорогая.

Только вчера я себе отдал отчет, почему я тебе не писал. Постараюсь объяснить тебе все, а ты, хорошая моя, постарайся понять и простить. Я много раз в жизни уходил из дома, пропадал, замыкался в себе и... три раза разводился с женами отчасти из-за моего «поведения», а главным образом, потому, что я

[3] П.П.Кадочников (1915 — 1993) — актер, исполнитель роли майора Федотова в фильме «Подвиг разведчика» (1947).

«Старый наездник».
Вася Пичугин — Л.Кмит

иначе поступать тогда не мог. И всегда эти вещи со мной происходили в самый разгар работы, всегда это случалось тогда, когда я ни о чем больше, кроме распроклятого кинематографа, работы, которую я и ненавижу и, очевидно, очень люблю, думать не мог. Ответственность и даже страх за удачу или неудачу поглощали всегда меня всего. Непреодолимая потребность в полной свободе и независимости (ни от чего и ни от кого), возможность, ничем не связанная, вскакивать по ночам и делать то, что я хочу, и именно тогда, когда я этого хочу, — очевидно, это и физическая, и психическая потребность, обрушивающаяся на меня помимо моей воли, во время самого ответственного периода работы. Подчинившись этой стихии, я первое время успокаиваюсь, начинаю работать лучше, но тут же вскоре наступает новое. Меня начинает мучить сознание нелепости всего происходящего и происшедшего, сознание того факта, что я поступил нехорошо, нанес обиду (хотя бы фактом своего молчания).

Желание загладить свою вину и хотя бы написать письмо затруднено, во-первых, неврастенией, а во-вторых (опять-таки, конечно, болезненным), желанием «оттянуть» на время неприятное объяснение и выяснение «отношений», которые я так не люблю. Каждый день приносит новые волнения, бесплодные попытки представить себе твое беспокойство вначале, твой законный гнев позднее и недоумение и твою обиду в конце — совершенно изнуряют меня. Я придумываю тысячи мелких забот, чтобы забыть все это. Сперва мне это удается, но наступает минута, когда жить так дальше невозможно, или топиться, или сесть за стол и написать письмо. Я сел за стол и написал тебе это. Если ты меня поняла, то мне нет необходимости просить у тебя прощения, если только сделала вид, что поняла, и затаила на меня злобу — ну что же, или поймешь и простишь позже, или... я не знаю, что «или».

Постараюсь еще раз объяснить тебе «себя». Работа у меня готова на 75 процентов. Наступил самый тяжелый и ответственный момент. Я должен думать о ней 24 часа в сутки. Я сплю 2 — 3 часа в сутки. Ночные съемки, днем монтаж, уходящие из рук хорошие вещи, хорошие замыслы, потому что там или тут кто-то чем-то как-то мешает и плохо работает, страшная усталость, мешающая справиться с этими мелочами... безденежье — подумай сама, как трудно не поддаться искушению и вместо того, чтобы по-хорошему, по-человечески сесть написать тебе хоть два теплых слова, — продолжать бесноваться, а письмо отложить назавтра. Вот так, откладывая на «завтра», я и не пишу тебе совсем. Ну, прости меня, моя любимая девочка.

«Старый наездник».
Иван Сергеевич Трофимов — И.Скуратов,
Зот Яковлевич — С.Блинников

Напиши мне поскорее. И давай затеем с тобой переписку.

Аленушка, ведь я тебя очень люблю.

Картина получается интересная. Было два просмотра готового материала — был большой успех. Смотрел Луков[4] — рычит от удовольствия. Позвони ему — узнай и послушай сама.

Прости, что послал так мало денег (получила ли ты их)?.. Пришлю много, как только получу аванс в счет постановочных, — обещают дать.

Ну пора идти на работу!

Борис

23/VII 1947. Москва

Аленушка, здравствуй, моя родная! Вчера получил твое

[4] Л.Д.Луков (1909 — 1963) — режиссер.

письмо и спешу тебе ответить. Отвечаю по пунктам и коротко, так как я действительно спешу. Картина производит на зрителей впечатление «неотразимое». Успех прошедших нескольких просмотров превзошел все мои ожидания, но это не помешало министерству дать много мелких поправок и поправочек, которые, естественно, задержат официальную сдачу картины еще недели на две.

[...] Думаю, что к твоему приезду я уже разделаюсь с картиной и (может быть, на этот раз) получу деньги за нее. Очень бы хотел поехать с тобой куда-нибудь на юг, к морю. В дом отдыха. А уж попозже — осенью — налаживать дом. (Холодильник! Газовую колонку! Письменный стол, две тахты (большие) и пр., пр.) Но все это (пока еще не сдал картину) — мечты, мечты...

Я устал, но чувствую себя иногда сносно. Обнимаю тебя, моя милая. Крепко целую, люблю очень.

Твой Борис

«Подвиг разведчика». Майор Федотов — П.Кадочников, Астахов — С.Петров

15/IX

Радость моя, Аленушка!

Хочу верить, что причины твоего гробового молчания те же, что и у меня! Хотя (во имя справедливости!) я последний подавал свой голос. Работа, усталость, нехватка времени, недосып и пр., наверное, это мешает тебе написать мне длинное письмо. Шесть дней тому назад я отправил тебе свое. [...] За эти дни я еще наснимал кучу и вижу сам, что хорошо. В министерстве материал еще не смотрели, но на студии я произвел эффект! [...] Это обстоятельство окончательно укрепило мою уверенность, что я, кажется, более или менее в ударе. Только не вздумай обольщаться и ждать от меня боевика.

[...] Министерство и Сценарная студия очень форсированно пытаются вмазать мне сценарий для моей следующей постановки, которую уже торопят. Кстати, должен тебе сказать, что такое вдруг внимание ко мне вызвано разительно улучшившимся качеством «Страниц жизни». Так что, пожалуй (пока что), мне вся эта история на пользу и выгодна. [...]

Кыся! Честное слово, я совершенно не пью алкоголических напитков. Дома все благополучно. Напиши мне скорее письмо обо всем.

Твой Борис

«Подвиг разведчика». Генерал фон Кюн — Б.Барнет (справа)

26/IX 1948

Родная моя, хорошая Алена!

Посылаю тебе все просимое тобой и 200 рублей. [...] Сейчас пришел В. за твоей посылкой. Сам я выйти из дома не могу. Сапожник взял чинить мои туфли и надул — не принес, а мои старые — сплошная дыра. Вчера, возвращаясь со съемки, я промок до колен. Сейчас чихаю и хлюпаю.

Я очень соскучился по тебе, моя дорогая, и если бы не съемки (преимущественно по ночам), то я окончательно раскис бы. Ночная работа для разлуки прекрасная вещь. Время несется мгновенно и незаметно. Только ляжешь утром спать, уже пора вставать и опять ехать на работу.

17/VI

Дорогая Аллонька.

Все это время был очень занят. Поначалу работал над

«Макаром»[5], а потом, когда стало ясно, что за «Макара» я много не получу (вернее, совсем не получу) — вынужден был подписать договор на написание сценария для учебно-агротехнического фильма (четыре части)... Возился около трех недель, но сделал. Кажется, интересно. В понедельник сдали, и надеюсь получить кое-какую мзду (это тебе для дома отдыха).

Живу я здесь необыкновенно скромно и сосредоточенно! Я абсолютно не пью (за все время пил, вернее — выпивал, 4 — 5 раз, и то немного). То ли поэтому, то ли потому, что с приездом в Киев (хочешь не хочешь, а какая-то часть забот и тревог отвалилась), — чувствую себя гораздо лучше, чем в Москве, и это несмотря на то, что ужасно болели зубы (все!) Мучился десять дней. Потом опять заболел гриппом. Потом был фантастически огромный ячмень на глазу, потом и т.д. Плюс ко всему много работал, а все же могу сказать, что давно так хорошо не чувствовал себя.

«Поэт».
Николай Тарасов —
С.Дворецкий

10/VII 1949

Аллонька, дорогая моя. Сперва отвечу (постараюсь ответить) на все твои вопросы, а потом расскажу о себе... Нет не так. Наоборот, будет легче! При самых благоприятных условиях и удаче мы закончим переработку сценария не раньше середины (а может быть, и конца) августа. Сейчас мы работаем над составлением «проекта» переделок, и если... этот проект будет утвержден худсоветом, то мы поедем в Киев для работы над сценарием. Может быть, поэтому тебе было бы неплохо хотя бы часть твоего отпуска провести в Киеве в писательском доме отдыха. За свое пребывание там ты могла бы реализовать мелкие «надобности». Платье (даже два), каждодневные туфли и пр. мелочи. [...] Животные живут почти дружно. Кузька лезет играть к Пупке; его любимая игра заключается в том, чтобы сесть на Пупку, кусать ее и кататься верхом. Кузьке попадает от Пупки по морде, после чего она громоздится на вершины мебели, недоступные для Кузьки, а Кузька разрывается от досады и зависти. Я решил взять Кузьку в Киев, уж очень он мил и хорош.

[...] Сейчас 12 часов дня. Воскресенье. Хочу сесть в поезд и рвануть на Пахру половить рыбу. Заберу с собой свои резиновые боты, так как у нас две недели подряд непрерывно льют не дожди, а ливни!! С грозами и даже со снегом. Весело. Ну все. Целую тебя, моя бедная, хорошая! Хорошая, потому что ты хорошая, и я тебя очень люблю, а бедная, потому что у тебя нет даже каждодневных туфель...

5/IX 1951

Крепко целую тебя и Веру Борисовну[6]! О том, что назвали Верой, узнал из телеграммы Володи Баталова[7]. (А не лучше ли АНАСТАСИЕЙ?)

Неожиданно для себя констатирую, что я очень доволен появлением на белый свет Веры Борисовны! Жду твоего письма с самым подробным описанием события и (это главное!!!) литературного портрета Веры. Шо воно таке? Сколько килограммов? Умна ли? (Лоб, голова и взгляды на жизнь.) И вообще... хороша ли?.. [...]

---

[5] «Макар» — непоставленный сценарий А.Корнейчука о Донбассе.

[6] Речь идет о дочери Бориса Барнета, которую назвали не Верой, а Ольгой. Письмо написано в день ее рождения.

[7] Театральный актер Владимир Баталов, отец знаменитого киноактера Алексея Баталова, друг Бориса Барнета.

Телеграмму о рождении дочери получил, выходя из почтового отделения, откуда я посылал 1500 рублей тебе (чисто чувствовал). Как ты себя чувствуешь? Каково настроение? Пиши!

Если ты веришь в мой оптимизм, то надеюсь, что и ты не унываешь!

Не унывай. Все хорошо! Проживем!

[...] Сценарий «Концерта»[8], после того как его раздолбали здесь, я послал в Москву вместе со своим письмом, где пишу о том, что путь, по которому идет Украинское министерство, — это путь срыва фильма вообще. (В общем — конфликт!)

Из Москвы дана команда начинать съемки «Концерта» 20 сентября. Украинское министерство заказало сценарий какому-то циркачу. Шо це воно таке? Не знаю!

Целую обеих. *Твой Б.* Пиши!

«Борец и клоун». Анатолий Дуров — А.Михайлов

Дорогая, милая, измученная Аллонька! Не обижайся и не сердись на меня за то, что я не встретил тебя. Поверь, что я не мог!! Дело в том, что сегодня (то есть завтра, когда ты приезжаешь) — это единственный день, когда авторы и я можем объединиться и в первый раз обсудить все наши столь суетные, тревожные и ответственные дела, как новая постановка. В ближайшие дни и Исаев, и Галич разъезжаются кто куда, и тогда мне без завтрашнего (то есть сегодняшнего) разговора будет *«неуютно»*. У меня (наконец-то) сценарий[9] симпатичный, смешной, добрый, по душе!

Деньгами и продуктами я дачных жителей обеспечил и обеспечивал до отказа. Зарплаты уже не получаю, но надеюсь, во-первых, в самые ближайшие дни начать получать таковую. [...] (Начальство до ужаса не любит и боится подписывать письма.)

Я хожу с усами. Усы рыже-седые, противные и колючие. Болел тут без тебя гриппом, выскочила на губе лихорадка, поэтому бриться не могу.

Буду дома часов в 6 — 7 — 8. Смотря, как пойдет разговор с авторами.

Очень соскучился по тебе и даже перестал бояться тебя. Вот до какой степени соскучился.

Дочь (тьфу, тьфу! не сглазить бы) размордела, выросла и все время острит. Острит хорошо.

Целую тебя.

Твой Б.

«Борец и клоун»

Сегодня, кажется, 18 сентября 1954 года.

Аллонька, дорогая!

С невероятными трудностями, но, однако, без матерщины, плохо ли, хорошо ли — снимаем. Наснимали уже тысяч

[8] Имеется в виду сценарий фильма Б.Барнета «Концерт мастеров украинского искусства» (1952).

[9] По мнению исследователя творчества Б.Барнета киноведа М.Кушнирова, речь идет о сценарии фильма «Аленка» («Жизнь и фильмы Бориса Барнета». М., 1977, с. 203). Но фильм снят Б.Барнетом в 1962 году по сценарию С.Антонова, поэтому остается непроясненным вопрос: какое отношение к нему имели сценарист К.Исаев и поэт, сценарист А.Галич. А быть может, речь в письме идет о каком-то другом сценарии, над которым работали Барнет, Исаев и Галич и которому, как и многим другим замыслам режиссера, не суждено было увидеть свет.

6-7 материала, но... на экране ни одного метра не видал, так как из-за отсутствия пленки (позитивной) Москва ничего никому не печатает. Снимаю вслепую.

Сегодня всю ночь шел дождь, размыло дороги, и мы не можем добраться до села, поэтому объявлен выходной день, и у меня, наконец, есть время (и силы) написать тебе. (Вчера с В.Ежовым послал 6 *кг* винограда. Вчера же ночью звонил тебе, но безрезультатно. Очевидно, ты была на даче.)

На днях будет еще одна оказия, и я пошлю хорошего винограда.

Пиши мне почаще, про Ольгу поподробнее (с деталями). Очень скучаю без вас. [...]

2/XI 1954

Аллонька, дорогая!

В Одессе кручусь, как белка, и все никак не выкручусь из неразберихи. Отсутствие денег на студии на нужды картины[10], грошовая экономия на всем срывают постоянно всю работу, тормозят и в конечном счете очень дорого обходятся той же самой студии, но, к великому сожалению, с этим бороться нельзя, так как все (и студия, и администрация) действуют «по закону». [...]

Хочется очень побыть дома 3 — 4 дня, но... без меня работа остановится, а люди здесь не получают ни суточных, ни зарплаты. Иногда с трудом выдают по 25 рублей на рыло. Вот такие у меня дела!!

«Аленка».
Степан — В.Шукшин,
Василиса Петровна — И.Зарубина,
Аленка — Наташа Оводова

Аллонька, обязательно срочно внеси за меня 90 рублей партвзносов на студию. Только сделай это обязательно, не забудь и не откладывай в долгий ящик.

Сейчас у меня начинается большая горячка, так как параллельно со съемками начинаю монтировать. Силы на все это я черпаю в безалкогольном режиме и спанье. Ложусь спать не позднее 11 часов.

Очень прошу тебя хоть раз в неделю пиши мне подробные письма про Ольгу. Сними ее во всех видах и вышли мне фото. Это я не прошу, а требую!!

Кончаю это послание, так как пришел уже народ, и начинается трудовой и трудный день. Надеюсь поработать много, так что до 11 часов вечера осталось 15 часов...

Аллонька, дорогая!

Давно тебе не писал, и это письмо пишу наспех. Несмотря на бесконечные дожди, которые срывают нам всю работу, все равно поднимаемся в 5 — 6 часов утра и, как заведенные, пробираемся через грязевые болота на место съемок и ждем... ждем... ждем...

Земля на виноградниках (где мы сейчас снимаем) раскисла так, что даже тогда, когда на несколько часов прекращается дождь, снимать нельзя. Невылазная грязь. План не выполнили, настроение хреновое.

Здесь, в Кишиневе, кроме нас работают еще... три группы. Две киевские и одна полумосковская, которые снимает молдавский концерт. [...]

На всю эту бражку (нас в том числе) имеется один композитор, один оркестрик и 3 — 4 — 5 актеров, которые, как оказалось, снимаются во всех группах. Бардак немыслимый.

Все это сделано с ведома местного начальства, которое решило из Кишинева сделать «большой «Мосфильм». Все группы в прорыве, и скоро настанет срок, когда весь кишиневский «Голливуд» начнет получать 75 процентов зарплаты. Сейчас за мной пришли — еду на ожидание съемок. Целую тебя, Аллонька. Какого черта ты так редко пишешь?

[10] Имеется в виду фильм «Ляна» (1955), который снимался в Одессе и в Кишиневе.

Очень скучаю о вас, и если бы не гостиничная жизнь, обязательно потребовал бы тебя и Ольгу в Кишинев, но кроме всего прочего у нас с тобой и денег нет на дорогу.

Обнимаю. Целую. Скучаю.

Аллонька, дорогая!

Очень плохо, что ты так редко даешь знать о себе, об Ольге...

Я здоров, но так устаю, что писать часто не могу, а по телефону звонить в пустую квартиру бессмысленно.

У меня на душе тревожно. Работа идет трудно.

Мои титанические усилия привели к тому, что даже в этом пьяном и хулиганском городе, каким является Кишинев, особенно от 11 часов вечера до 2 — 3-х часов ночи, группа не пьет. Во всяком случае, никто не «напивается». Под моими окнами в гостинице шумит и клокочет ресторан.

Ночные драки, вопли и крики, битье посуды довели меня до того, что я обратился к самому высокому начальству с просьбой унять «клиентов».

Сейчас половина двенадцатого ночи, а вставать надо в половине пятого утра.

Покойной ночи.

Напиши подробное и разборчивое письмо. Этим ты доставишь мне большую радость, которой мне так не хватает сейчас. [...]

P.S. Про каракуль для тебя не забываю. Буду искать. Какой тебе нужен — светлый, серый или потемнее?

Эту дописку делаю уже после утренней съемки. Хочу спать, но все время что-нибудь или кто-нибудь будит.

Аллонька, дорогая!

А я опять — наспех.

Думаю, что я виноват перед тобой. Дело в том, что те «сложные маневры», которые мне необходимо было предпринять для добывания денег, я не предпринял своевременно (опять же из-за этого «наспех»), а теперь до праздников я не успею их провернуть... Аллонька, дружок, ну займи у кого-нибудь тыщонки две, а числа 10 — 11-го я тебе вышлю и зарплату, и эти две тысячи...

Два дня назад отправил в Москву еще одну порцию отснятого материала[11] в проявку. И снова сижу, как на иголках, хотя у самого, да и у всех нас, ощущение *хорошее*.

В группе у меня кроме полных балбесов и лунатиков вроде второго режиссера Натансона[12] и ассистента Полоки[13] есть и радости. Это художник Бергер[14], без которого я *пропал бы*! Каждый раз я приезжаю на съемку новых объектов, и каждый раз мне преподносят удобную, хорошо продуманную, а главное, осуществленную, *как задумано*, декорацию. Этого за все тридцать пять лет моей муки в иллюзионе со мной еще не бывало. Оператор[15] молодой, неопытный, но старательный и в общем симпатичный. Правда (особенно первые дни), он проходил у меня довольно суровую школу, но она пошла ему на пользу. Как говорится, «растет на ходу», и это заметно. Даже появляются интонации дружбы. Теперь об артистах. В Москве Скобцева[16] понравилась. Я материала еще не видел. Кажется, что мне удалось (без особых усилий) выбить из нее жантильность, и, о чудеса кино, она стала почти совсем простой бабой — Аннушкой. Таланту невеликого, но очень неглупа и (тоже чудеса ки-

---

[11] Материал фильма «Аннушка» (1959).

[12] Г.Г.Натансон (р. 1921) — режиссер.

[13] Г.И.Полока (р. 1930) — режиссер.

[14] А.С.Бергер (1892 — 1981) — художник, работал с Б.Барнетом на фильмах «Старый наездник» (1940) и «Аннушка» (1959).

[15] Барнет пишет об операторе «Аннушки» В.Масевиче, он же — автор сценария.

[16] И.К.Скобцева (р. 1927) — актриса. В фильме «Аннушка» сыграла роль Аннушки.

но) симпатичный работяга человек. Вчера, уже отснявшись в одной сцене, уехал Бабочкин[17] в Москву. Мы расстались с ним очень дружно, что, как говорят люди, в последнее время редко ему (Бабочкину) удается. К великому своему удивлению, я обнаружил, что он на редкость человек непрофессиональный. У него нет ни мастерства, ни школы, ни техники. С ним, как с малым ребенком, нельзя ничего зафиксировать на репетиции. Приходится снимать по методу «пронеси, Господи, хоть один дублик».

Оказалось, что Бог есть и мне все же удалось сделать по одному хорошему дублю из каждой сцены.

А если действительно Бог есть, то я вышлю тебе сегодня деньжат. Придется разориться на телеграфный перевод.

Я очень соскучился. Приеду в Москву — женюсь на тебе. Во всяком случае, делаю предложение руки и сердца.

Целую. *Твой жених*

P.S. Числа 17 — 20-го прибуду в Москву на свадьбу.

Аллонька.

Пишу заранее, зная, что ты уже выехала ко мне. Я сейчас разговаривал с Ольгой. Был милый, светский разговор.

У меня дела таковы: рана пока еще открыта, но уже чистая. Затвердение (инфильтрат) большое, но, кажется, уменьшается.

Хожу на кварц, УВЧ и перевязки; этими процедурами занято все утро. Домой пока не отпускают — необходимо сделать рентгеноскопию всего кишечника. Послезавтра будут делать. Следовательно, минимум еще дня четыре проваляюсь здесь.

Днем, часов с 10-ти до 4-х (ежедневно) ужасающие головные боли. В связи с этим будут проверять давление, чего, кстати, здесь никому не делают, ибо, в основном, имеют дело только с ножами, пилами, долотами и пр. [...] Отношение врачей ко мне очень внимательное, заботливое, об этом не могу не говорить без большого чувства благодарности. В палате народ хороший. Воздух чистый, часто проветриваем палату. Вот и все наши заботы.

Пока писал это письмо, прошла голова.

Дай рублей 20 — 25, а то я тут занял деньги, чтобы помочь одному мальчугану.

Целую.

Борис

1/VIII 1959

Аллуня!

Гомеопатия принимается малыми дозами, но зато часто! Так и моя корреспонденция к тебе. За сегодняшний день это уже второе письмо! Пишу наспех!

После жуткой жары вчера вечером было холодно — 12°, а сейчас снова 30°, но теперь мне это не страшно. Оказывается, что люди непьющие жару переносят легко. Сегодня с утра у меня была масса событий и треволнений. За незначительный перерасход по картине «Аннушка» хотели у нас у всех удержать по... 20 процентов из постановочных!.. Пришлось мчаться к Сурину[18] (что я уже сделал) и ломать эту вопиющую несправедливость... Тогда же при разговоре раздался звонок из Главкинопроката и сообщили, что разрешен выпуск «Наездника»[19]. Дня через три, пока составят смету, начну работать...

---

[17] Б.А.Бабочкин (1904 — 1975) — актер, режиссер. В фильме «Аннушка» сыграл роль Ивана Ивановича.

[18] В.Сурин — режиссер, в те годы генеральный директор «Мосфильма».

[19] Имеется в виду фильм «Старый наездник» (1940) по сценарию М.Вольпина и Н.Эрдмана — одна из самых оригинальных комедий советского кино 30 — 40-х годов. На экраны фильм, доработанный Б.Барнетом, вышел только в 1959 году.

Сегодня в 6 часов 30 минут премьера «Аннушки» в Художественном кинотеатре на Арбатской площади. Меня заставляют идти. Пойду!

6/VIII

Дорогая Аллонька.

Давно тебе не писал. Новостей не было, да и сейчас их не так уж много. Началась (наконец-то) работа по «Наезднику». Числа с 12-го я возьму отпуск. Где и как его проводить — не знаю?! Буду дожидаться твоего возвращения. Первого числа была «премьера» «Аннушки» в Художественном кинотеатре. Успех был огромный, но это не помешало Сурину урезать размер постановочных! Придрался к мелочам и «оштрафовал» весь коллектив.

Я здоров. Долги раздал. Зарок держу. Все благополучно.

17/VII 1961

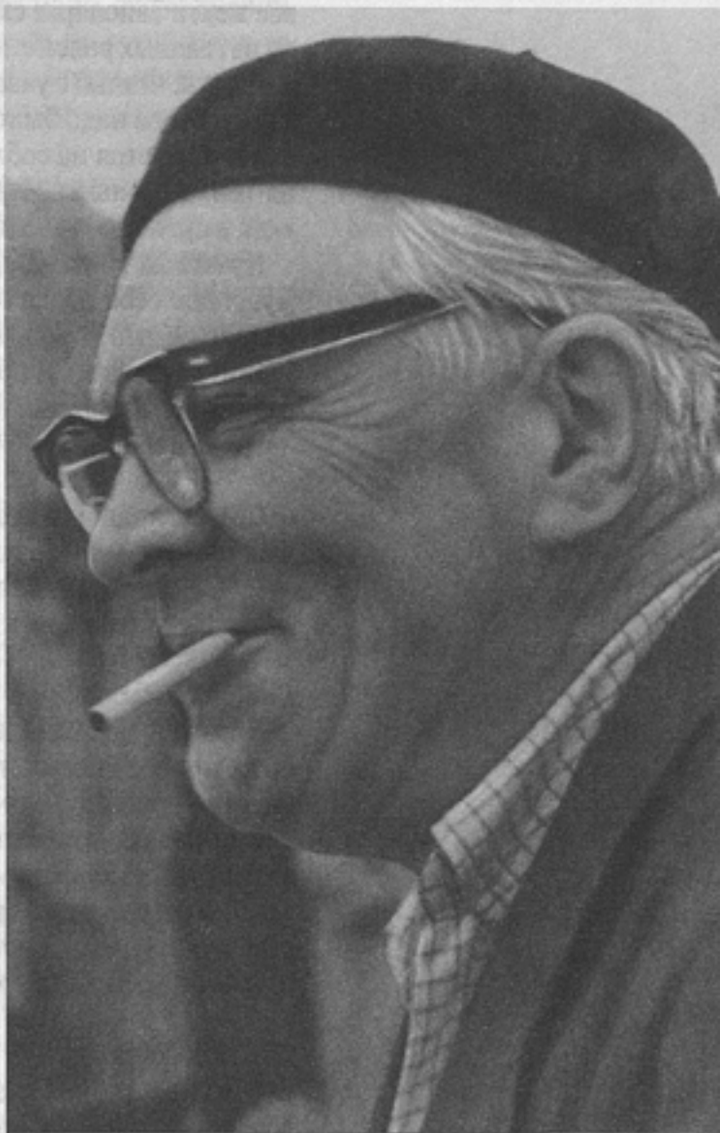
Алла. Целую.

Мчусь со съемки на съемку. Жара. Работаю хорошо. Чувствую себя отлично.

Мой адрес: Опытная станция Актюбинской обл. Казахстан.

Спешу, бегу.

Борис.



Б.Барнет.
Конец 50-х — начало 60-х годов

27/VII 1961

Алла, дорогая!

25-го я прилетел в Москву на 1,5 суток. Надо было ликвидировать актерскую чехарду.

Работаю до одури, но, несмотря на жарищу, пылищу и духотищу, чувствую себя неизмеримо лучше. [...]

Дирекция и худсовет посмотрели вчера экспедиционный материал[20]. Мне кажется, что, в общем-то, материал сносный (все-таки выше среднего), но мои вчерашние зрители пришли в большой восторг... Я даже не понимаю, что случилось? Хвалили очень. Ну дай Бог. Я люблю, когда меня перехваливают. Это мне помогает работать. В картину я начинаю верить. [...]

Дорогая Аллонька!

Сегодня, наконец, после вихря телеграмм в разные концы света, после бессонных бдений около телефона [...] я узнал твой почтовый адрес (записанный твоей рукой на вокзале я потерял).

Вот теперь пишу и сейчас же, вслед, дам тебе телеграмму.

Дирекция (умники!) вызвали и привезли актеров таким образом, что ни для одной сцены нет полного «комплекта»! Обидно очень! Но кое-что уже сняли... Работаю я все так же, с большим удовольствием, и даже не устаю.

Похудел, загорел, бодр и чувствую себя *действительно* хорошо.

Дорогая Аллонька! Да, да!.. Я очень соскучился по тебе, поэтому с особой высокоторжественностью и горячо поздравляю, желаю, целую, обнимаю и пр., и т.п., и т.д.

[20] Скорее всего, Б.Барнет пишет о материале фильма «Аленка» (1962).

Оля вчера получила твое письмо, из которого явствует, что у тебя все благополучно. У нас, по-моему, тоже, как говорят теперь, — все «нормально».

Позавчера получил последние деньги на студии, а пенсии (даже простой) еще нет! Сегодня начну заполнять анкеты и пр. муру для персональной, но... не знаю, не помню, куда я засунул выписки из постановлений о присуждении мне званий (РСФСР и УССР). Не могла ли ты их, вместе с другими бумагами и книгами, завалить наверх над ванной или по соседству. Помоги мне их разыскать. Они для персональной пенсии необходимы.

Чувствую я себя сносно. Глаз не ухудшается. Может быть, даже улучшается, но все же... в Заполярье ехать не рискнул. А дело вот в чем. Меня «пригласили» на одну из главных ролей сниматься у Татьяны Лукашевич[21]. Сценарий занятный, очень наивный. Фильм с участием детей — следовательно, мучительный в производстве.

Уже вчера надо было б начинать сниматься в павильоне, но духу у меня не хватило, несмотря на соблазн экспедиции в Заполярье, на Баренцево море!! Недели на три, а осенью к Черному морю месяца на полтора-два. Да и не верю я в себя «как в артиста», «в как артиста». Да и стыдновато вроде бы.

Ну что ж! Поживем, пока суть да дело, на пенсии. Поужмемся. А что делать? Чувствую себя перед тобой без вины виноватым. Не сердись. Не унывай. Будем надеяться, что все образумится и фортуна, рано или поздно, повернется животом.

Кончаю писать и приступаю к розыску постановлений. Поздравляю тебя еще раз и крепко целую.

Не унывай.

Борис

Сейчас я зашел в столовую (в нашу столовую, а не райпищеторга) — Ольга пишет тебе письмо и очень тщательно засекречивает написанное.

P.S. Если мне удастся устроиться еще раз в больницу недельки на две, чтобы заняться глазами, — я это сделаю непременно. Дома лечение не получается.

Дорогая Аллонька.

Дела таковы: глаз начал «светлеть», то есть верхняя половина правого глаза была непроницаема, теперь кое-что (через эту самую верхнюю половину) стал видеть. В общем, дело пошло на поправку.

В понедельник (мало ли, много ли) получу зарплату — могу тебе хоть сколько-нибудь подбросить. В понедельник вечером позвоню.

...Вчера прочитал три совершенно безобразных сценария Туркменской студии, худруком которой меня просят быть. Сценарии так безобразно плохи, что и от этой мзды мне придется отказаться (опять — увы!).

Дорогая Алла.

Сегодня утром был в райсобесе. Общество (домогатели — пенсионеры), в котором я находился 4 с половиной часа, — почище, чем в горздравотделе!! Это — настоящее ДНО. Ниже опускаться уже некуда. Меня вызывали туда повесткой для того, чтобы сообщить, что в трудовой книжке не хватает одной печати, которую должны были поставить еще в Киеве, и что поэтому... и это дело у меня задерживается. Будут делать запрос в Киев! Маклярский[22] не звонил?! Борщаговский звонил, обещал на этой неделе дать сценарий[23]. А в общем-то, я сильно, сильно приуныл. Скорей бы начать работать. В Москве *ужасная* жара. Шурка Дикая[24] очень зовет на дачу (теперь там от станции ходит автобус). Может быть, поеду дня на два-три.

---

[21] Б.Барнет имеет в виду приглашение сняться в фильме Т.Лукашевич «Остров Колдун» (1965).

[22] М.Б.Маклярский (1909 — 1978) — сценарист. Совместно с М.Блейманом и К.Исаевым написал сценарий к фильму Б.Барнета «Подвиг разведчика» (1947).

[23] По словам Аллы Александровны Казанской, речь идет о сценарии А.Борщаговского о Ленине. Вероятно, по этому сценарию А.Борщаговского (совместно с В.Сутыриным) в 1970 году был снят телевизионный фильм «Поездка в завтрашний день».

[24] А.А.Дикая (1889 — 1953) — балерина.

Целую тебя. От всей души желаю тебе спокойствия и чуть-чуть (хотя бы) побольше радостей.

P.S. Куда же запропастились выписки из указов о званиях? Без них и речи быть не может о персональной пенсии. Вспомни! Напиши!

25/VI 1964

Дорогая Аллонька!

Вчера, прямо с машинки, получил сценарий Борщаговского. Его еще никто не читал; я не знаю, как начальство отнесется к сценарию, а мне он очень понравился: напряженный, почти детективный сюжет и, несмотря на то, что сценарий *юбилейный*, читается с большим увлечением. Словом (только не ругай меня за скороспелые решения, ведь я ждал сценарий, как на угольях, почти год), хочу (а следовательно, буду) снимать! Буду, если под ногами не будут неожиданно взрываться мины. В течение недели-двух вопрос решится.

Вне зависимости от всего этого я продолжаю (наверное, тебе уже надоел и с этим) двигать персональную. Украинский указ нашел на полатях. Перерыл все, и все снова поставил на место. Во время поисков ругался почти по-матерному.

За квартиру, свет и пр. заплатили 33 рубля! Правда, Нина Валерьяновна меня маленько поддержала, а то и не заплатили бы (несмотря на повестки и предупреждения). Вчера и сегодня наконец-то работаю! Работать хочется. Я сейчас испытываю даже чувство благодарности к работе. Вот уже два дня, как куда-то ушли самые черные мысли, о которых я не только говорить не хочу, но даже вспоминать!! [...]

Но что-то я уж больно расписался. Я человек занятой, деловой, и мне надо... работать.

Целую.

Борис

P.S. В воскресенье на даче у Обориных[25] будет большой раут на сорок человек. Мы с Л.А.[26] приглашены, но так как мы оба люди непьющие, то большого ущерба хозяевам не нанесем. [...] На досуге подсчитали, что около дачного домовладения будет стоять минимум 15 лимузинов.

28/VIII 1964

Дорогая Аллонька!

Вчерась раскошелился на 260 + 8. Больше не мог — нема!

Повертись как-нибудь до первых чисел сентября — недолго еще. Дела у меня таковы: постепенно начинаю «обрастать» группой[27]. Пока что все еще очень кустарно, но надеюсь добиться профессионального уровня.

Вчера встретил на студии своего старого ассистента, который «нанимался» на работу после длительного мезальянса с театром. Он работал со мной на «Старом наезднике» и «Новгородцах»[28]. Помог ему пробиться сквозь все препоны и взял его к себе в группу. Человек он трудный, истрепанный тяжелой жизнью и всякими невзгодами. Года четыре назад был подвергнут остракизму (здесь же в Риге) за тяжелые запои. Сейчас не пьет и обещает не пить. Парень (58 лет) он хороший, фантазер, не лентяй. Надеюсь, что он мне поможет.

[...] Я, как и в былые времена [...], снова завел свой старый режим: в 6 часов ут-

---

[25] Л.Н.Оборин (1907 — 1974) — пианист, народный артист СССР, друг Б.Барнета.

[26] Л.А.Арцимович (1909 — 1973) — академик, физик, друг Б.Барнета.

[27] Разговор идет о картине «Заговор послов». В 1964 году работа Бориса Барнета над ней была прервана на стадии подбора актеров. «Заговор послов» был снят Н.Розанцевым в 1966 году.

[28] «Славный малый» («Новгородцы», «Мстители») по сценарию А.Каплера и П.Павленко — музыкальная героическая комедия о французском летчике, сбитом фашистами и попавшем в партизанский отряд, действующий на территории Новгородской области. По свидетельствам Е.Марголита и В.Шмырова («Из'ятое кино». 1924 — 1953. М., 1955), «документов, проясняющих мотивы невыхода фильма на экраны, разыскать не удалось».

ра — за стол и так часов до 6-ти вечера. Чувствую я себя хорошо, курю мало, совсем не пью, может быть, в другой раз и рад бы, да работа мешает.

Б.Б.

Алла! Случай почти невероятный! Вчера, после поликлиники, где мне сделали «антикурительный» укол, я за весь длинный, трудовой день выкурил всего лишь две сигареты. Причем не то, чтобы я заставлял себя не курить. Нет, я просто забывал о сигаретах. Часам к 6-ти вечера в доме не осталось ни одной сигареты, все было выкурено почтенным собранием дотла (совещалась группа). Но то обстоятельство, что в доме нечего курить, меня ничуть не взволновало. Почитал, заснул. Ночью проснулся — не курил.

Сегодня воскресенье, а завтра опять пойду колоться. [...] Ночью ноги (уже) болели меньше. (В последнее время они, проклятые, по ночам [...] побаливали.) [...] Так как несмотря на то, что кровь все же «функционирует» в ногах (так показало исследование), пульса нет или почти нет. Ходить больно.

Сегодня ночью, после невыносимой жары и духоты, разразилась неимоверная гроза, гром грохотал так, что, по-моему, вся Рига проснулась. Во всяком случае, в доме напротив почти во всех окнах зажегся свет. А сейчас пасмурно, холодно, ветер — как раз то, что я люблю!

Целую тебя и Олю и засаживаюсь за работу (уже 7 часов).

Думаю (надеюсь), что на этой неделе, в четверг-пятницу, вышлю деньги, а пока что (смело) займи и... устрой именинный банкет.

23/XII 1964. Рига

Моей Ольге — моей дочке

Олюшка, прости меня, родная моя, любимая!

Лучше так, как я сделал, чем «коптить» и прозябать на старости лет.

Я потерял веру в себя, но верю, что ты, моя умная, моя хорошая, найдешь в себе мужество и не осудишь меня.

Аллонька, эти мои слова к Оле — обращены и к тебе.

Прости! Я виноват во всем. Я виноват перед тобою, но, вместо того чтобы отвечать и нести ответственность перед тобой, я — «убежал». Было бы сил побольше, было бы веры в себя побольше — не убежал бы.

Как я хочу, чтобы у тебя, *впереди*, были светлые, счастливые дни.

Борис

Мне назначена *республиканская* пенсия (так мне сказали в Комитете — в Москве). Вспомни об этом, когда понадобится устраивать материальные дела Оли.

Б.

Алла, Олюшка, дорогие, милые. Не упрекайте меня. Что же делать?

Сознание причиняемого вам горя, неожиданного удара усложняет всю эту мою последнюю «процедуру». Страх причиняемого вам горя сильнее всех остальных страхов, но положение, как говорится, «ни туды — ни сюды».

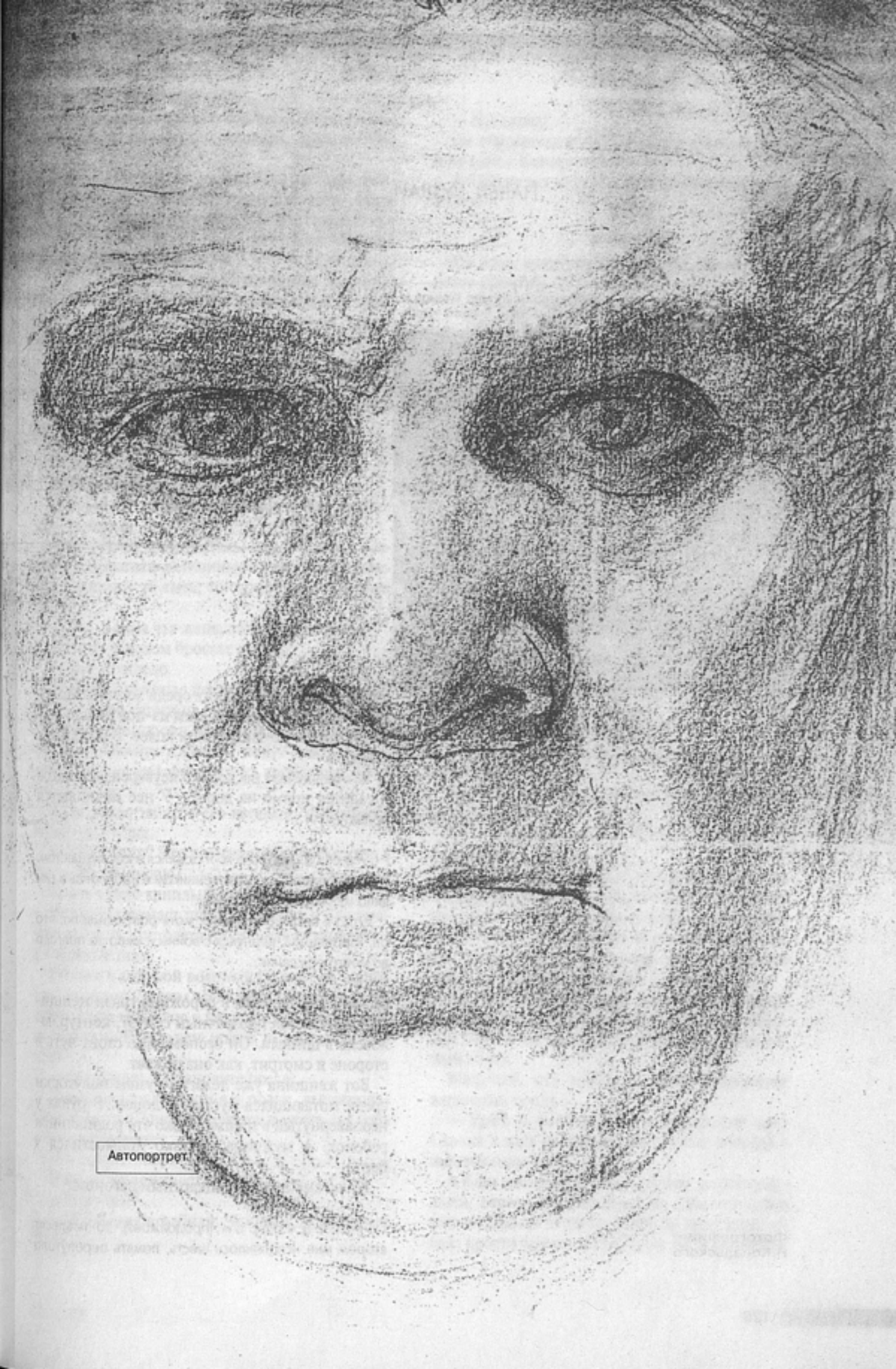
Алла, поговори в Комитете: мне назначена республиканская пенсия — это очень важно для Оли, для пенсии для нее. Не думайте, пожалуйста, что я свожу счеты с этой штукой, именуемой жизнь, таким «несчастненьким» и жалким. Ведь мне уже седьмой десяток. Пора.

Борис

P.S. Еле-еле дотянул до 8 января.

8 января 1965 года Борис Барнет покончил с собой.

Предисловие, публикация и примечания Оксаны Алдошиной



Автопортрет

ПАВЕЛ ЧУХРАЙ

Оператор Владимир Климов и режиссер Павел Чухрай на съемках фильма «Вор»

Вор

Осень. Серое небо, дорога среди холмов. Молодая женщина с выпирающим из-под пальто животом бредет по заезженной колее. В руке у нее чемодан.

Вот она делает несколько неуверенных шагов и садится прямо на дорогу. У нее начинаются роды.

Голос за кадром. Я родился в сорок шестом. Мать добиралась к родственникам в Ярославль и родила меня прямо на дороге...

Отца я никогда не видел, мать рассказывала, что он, израненный, вернулся с войны и умер за полгода до моего рождения...

Рядом с корчащейся в дорожной грязи женщиной появляется прозрачный силуэт, контур человека в шинели. Он беспомощно стоит чуть в стороне и смотрит, как она рожает.

Вот женщина уже лежит в кузове полуторки среди мотающихся пустых бидонов. В руках у нее завернутый в тряпье только что родившийся ребенок. А мужчина неловко примостился у борта.

Кузов сменяется плацкартным вагоном.

Голос за кадром (*продолжает*). ...В пятьдесят втором мне исполнилось шесть, память перепутала

Фотографии В.Ковальского

то, что я видел и что понял позднее, но я точно знаю, в том вагоне родилась моя ненависть... и моя любовь.

Вагон, как обычно, переполнен пассажирами. Мешочники, инвалиды, плачущие дети. Люди сидят у откидных столиков, с полок свисают немытые пятки... И под гармошку песня: «Эх, дороги, пыль да туман...»

Катя, молодая красивая женщина, и шестилетний Санька без обуви, с ногами сидят на нижней полке, играют в подкидного дурака. Мальчик худ, лопоух, стрижен наголо.

По соседству храпит краснорожий мужик в телогрейке. Вверху тонко посапывает другой. Еще одна верхняя полка пуста и явно манит к себе Саньку.

— Ма...

— Нельзя...

— Она ж ничья.

— Была станция Молотовская, может, придет кто-то новый.

Катя играет невнимательно, у нее, как у всякой незамужней женщины, в глазах ожидание. Ее отвлекают то смех, то гармошка в соседнем отсеке.

— Ма, а дама чья жена, валета или короля?

Катя со вздохом бросает карты.

— Всё. Надоело.

И вдруг в проходе появляется молодой военный в чине капитана танковых войск. У него обветренные скулы, косая челка над серыми глазами. Окинув взглядом попутчиков, он решительно кладет фуражку на свободную верхнюю полку.

Катя ловит на себе его веселый, откровенно мужской взгляд.

— Картишки? Это по-нашему... — усмехается он. — Не помешаю?

Голос у него хриплый, прокуренный.

Пока он снимает шинель, кобура и блеснувшая рукоять пистолета на секунду оказываются у Саниных глаз.

Ремень с кобурой военный бросает на полку, сам взлетает следом. Взглянув напоследок на Катю, зарывает лицо в подушку. Но заснуть ему не удается. В дальнем конце вагона нарастает шум.

— Ограбили!.. Остановите поезд!..

Люди приподнимаются с полок, выглядывают в проход. Санька срывается с места, но мать его перехватывает.

— Куда без ботинок?

Военный поднимает голову.

— Чего там?

— Женщину ограбили. Чемодан, — сообщает Катя.

— Ну, народ!

Он спускается вниз. Старается протиснуться и не задеть Катину грудь.

А Санька лихорадочно заталкивает ногу в ботинок.

— Сиди.

— Ма!

Но Кате, когда военный рядом, самой интересно пройтись по вагону.

— Я пойду, а ты здесь...

— Ма!.. Ну, ма! — он чуть не плачет.

Сильные руки военного легко поднимают Саньку на верхнюю полку.

— Посторожи вещички.

Военный нахлобучивает на Саньку фуражку со звездой. А сам, пропустив Катю вперед, проталкивается сквозь группки разгоряченных пассажиров; как бы оберегая, он то и дело касается ее плеча или руки. Она делает вид, что не замечает.

Санька не видит, как уходит мать, он не слышит, как шумят пассажиры. Положив голову на подушку, он осторожно гладит кобуру пистолета. Она у самых глаз.

— ...Чего орать? Теперь уж поздно, — отчитывает проводник пожилую гражданку, не то армянку, не то еврейку.

Катя через головы с сочувствием смотрит, как та вытирает заплаканное лицо.

Их с военным прижало друг к другу. Катя слегка краснеет, а он говорит:

— Может, пойдем покурим?

— Скажете!.. — отворачивается она (мол, соблюдай дистанцию).

Но военный не отстает, легонько удерживает ее за руку.

— Тебя как зовут-то?

— Катя.

А Санька, закрыв собою от посторонних глаз кобуру, осторожно вытягивает тяжелую рукоять пистолета. У него состояние, близкое к сомнамбулическому, иначе бы он не решился на такое. Он гладит холодный металл, он касается его лбом, он втягивает ноздрями его запах...

Это не похоже на игру, скорее на инстинкт послевоенного ребенка. Кажется, что он совершает какой-то мрачный и самому ему неведомый обряд.

Мощный, как ураган, с воем проносится встречный поезд.

— Ура!!! — неслышимый в его грохоте орет Санька и дает из пальца пулеметную очередь в задымленное окно.

А Катя и военный, стоя в тесном закутке у туалета, совсем не реагируют на проносящийся состав. Просто ветер хлестнул по лицу занавеской, просто слышно стало хуже. Катя переспра-

шивает, и он, естественно, приближает губы к самому ее уху. По всему видно, что отношения уже завязались.

Грохочет встречный, строчит по нему Санька. Шум оборвался, и на последней уносящейся платформе ему почудился светлый, еле заметный силуэт в солдатской шинели. И будто этот прозрачный солдат грустно махнул ему рукой. Санька растерянно прижался лбом к стеклу.

Ночь. Спит вагон. Рука матери поправляет на Саньке одеяло. Он спит на верхней полке, уткнувшись лицом в подушку. А военный берет Катю за руку и уводит в тамбур.

Толян — В.Машков, Саня — Миша Филипчук, Катя — Е.Редникова

Там, не оглядываясь и не сторожась, он привлекает Катю к себе, жадно ищет ее губы. Катя сопротивляется вяло, скорее для проформы. Ей самой хочется, чтобы военный ее целовал.

А он уже крепко сжимает ее бедра. И платье вдруг взметнулось. Катя испугалась, спохватилась... А может, и не испугалась...

Он подхватывает ее ослабевшие колени, он, поджарый и сильный, вколачивает в ее бедра свои, раз за разом, с яростью, будто убивает.

Они оба уже не хотят остановиться. Только торопятся, только боятся, что кто-то помешает...

С ревом проносится встречный поезд.

Под его грохот Катя умывается в туалете, а Санька вскидывается в полусне — матери рядом нет, лишь грохочут вагоны.

Мальчик высовывает свою лопоухую голову в проход за край перегородки и видит — военный роется в портфеле какого-то спящего гражданина, трясет женскую сумочку, быстро перекладывает содержимое себе в карманы. Натолкнувшись на Санькин взгляд, он прижимает палец к губам, дескать, «молчи».

Ничего не отражается на Санькином лице. Он снова отваливается к подушке и, свернувшись калачиком, мгновенно засыпает.

Спит вагон. Храпят, постанывают уставшие от своей собачьей жизни граждане.

Мать смотрит на спящего Саньку.

— Куда едешь? — спрашивает ее военный.

— Не знаю... Так...

Она убирает со лба взмокшие волосы и снова уходит за ним в тамбур.

Голос за кадром. Мы сошли с дядей Толей в каком-то городе. Мать сказала, что теперь мы будем жить с ним и что я должен называть его папой.

Они идут по провинциальному городку — молодая женщина, мальчик шести лет, военный с чемоданом и вещмешком.

Поднимаясь по лестнице запущенного подъезда, мать звонит в разные двери, военный и мальчик рядом. Им не открывают, только слышно через дверь: «Кто?», «Что надо?»

— Комната не сдается? — спрашивает мать.

— Самим бы лишняя не помешала... — доносится в ответ.

Вот дверь с шестью звонками. Открывает бабка со строгим лицом.

— Нам бы угол снять, — говорит Катя.

Бабка проводит их по полутемному коридору большой коммуналки — шкафы, корыта, прочий хлам. В светлом пятне от кухонного проема стоит девочка лет шести и крутит круглую детскую шарманку.

— Эта дверь бухгалтера с женой, — на ходу поясняет бабка, — здесь инженера живут с девочкой. Тут артистка. Тут мы с мужем. Там Варвара, на аккордеоне обучает. Тут алкоголичка, но не шумная...

Комната, оказывается, крошечная. Кровать, три стула, радиоприемник да на стене картинка — Сталин, Молотов и какие-то дети.

— Комната не моя, а сестры моей Анны, — говорит тетка. — Она сейчас на излечении... А меня зовут баба Таня.

Военный и мать заинтересованно кивают.

Саньке неинтересно, он выглядывает в коридор, откуда доносится треньканье шарманки.

Девочка то уходит куда-то, то возникает в светлом пятне. Она хромая. Санька вызывает у девочки веселое любопытство, но она безуспешно делает вид, что Саньку не замечает.

Хозяйка и военный (его зовут Анатолий) выходят в коридор.

— Но задаток я смогу только через пару дней, — с оттенком сожаления говорит Анатолий. — Квартирные и паспорта пока в военной комендатуре, сами понимаете — армия.

Бабе Тане это не нравится.

— Ладно, — все же соглашается она, — как сможешь. Ты человек семейный и, главное, военный. Небось, не обманешь.

И вот они одни в своей комнате. Санька крутит ручки радиоприемника, извлекая из него мешанину слов и музыки.

Мать то берется за тряпку, то разбирает, развешивает вещи. Она возбуждена и пока не может до конца поверить, что в ее жизни все так круто изменилось.

Толян (так зовет его Катя) сидит на стуле, лениво раскинув босые ноги, и покусывает папироску.

— Вбей гвоздь, — просит Катя.

— Зачем?

— Платье повесить.

Толян будто не слышит. С удовольствием осматривает Катю с головы до крупных ног.

— Ладно, — усмехается она, — сама забью.

Катя берет молоток, в два удара ловко вколачивает в стену гвоздь и снова принимается за вещи. Вдруг достает из его вещмешка женскую пудреницу.

— Та-ак... — мрачнеет Катя. — А это еще откуда?

Саня тоже вскинулся, вещица вроде знакомая. В его мозгу обрывки не то сна, не то реальности, он не уверен и лишь с опаской переводит взгляд на Толяна.

А Толян хитро улыбается Кате и говорит:

— Это тебе.

— Мне?

Катя, как ребенок, довольна подарку. Она нетерпеливо открывает крышку... там дешевое колечко.

— Ух! — она пытается протиснуть в него свои крупные пальцы. — Не лезет.

Санька, сам не зная почему, сконфуженно отворачивается к приемнику. Звучит зажигательная мексиканская мелодия, и Толян подпевает:

— Парус я твой найду над волной морскою,
Ты на просчанье мне нежно махнешь рукою...

Он вдруг легко встает и, взяв Катю за талию, начинает пританцовывать — не то танго, не то фокстрот. Катя расцветает в его объятиях.

— О, голубка моя! Как тебя я люблю...
Ты услышишь в морском просторе,
Страстную песнь мою... — напевает Толян.

Санька доволен и тоже притопывает ногами, но, обратив внимание, как по-хозяйски обнимает Катю Толян, как мать прижимается, а тот целует ее в губы, мальчик мрачнеет. Склонив голову, он бычком бросается вперед и вклинивается между телами взрослых.

— Саня, не мешай.

Но он повисает у матери на ногах, не давая ей танцевать.

— Отвали, Санек, — Толян легонько отбрасывает его в сторону.

Но мальчик не шутит, он отчаянно врезается между ними с новой силой.

— Все! Гулять, — с напускной строгостью говорит мать и выталкивает Саньку за дверь. — И не шуми, а то нас враз отсюда выставят.

Напоследок Саня успевает увидеть, как Толян снопом валится в койку и тянет за собой мать.

Саня в темном коридоре зло пинает закрытую дверь.

А в комнате Толян и Катя, разгоряченные поцелуями, перекатываются на скрипучей кровати, стягивая остатки одежды. Катя чуть отворачивается от его губ.

— Ты бабке врал, что паспорт в комендатуре, а сам туда и не ходил...

— У меня отпуск... два дня осталось, — Толян выдергивает из-под нее расстегнутый халатик.

— Ну, а после?.. Принесешь бабке, она поймет, что я не жена...

— Ну поймет...

— И что?.. — ей все трудней связно говорить. — Выгонит?..

Но взгляд у нее уже поплыл, и ей становится совершенно безразлично, что он ей ответит и кого откуда выгонят...

Саня по-прежнему скучает за дверью. Где-то в комнатах выводят на баяне «Одинокую гармонь»...

Он всматривается в дальний край коридора, в сноп света, падающий из кухни. Будто кто-то стоит. Саня узнал. Это снова прозрачный силуэт в солдатской шинели. Грустный солдат в нерешительности топчется на месте, вроде не знает, в какую дверь войти...

Тихий довольный смех матери за дверью... И солдата уже нет.

Саня вбегает в сноп света. Может, отец

скрылся где-нибудь за шкафом? Много их в коридоре.

— Тебя Саша зовут?

Он вздрогнул. Женщина, похожая на учительницу, но совсем не строгую, Бог знает, зачем она сидит здесь, в темноте, на старом сундуке.

— ... А меня Инесса Павловна.

— Это вы алкоголичка? — вырывается у Саньки.

Женщина смешалась.

— Нет... Я уже месяц не пью...

— Саня, гулять!.. — доносится из-за двери голос матери.

— Не пойду!

— Гулять, я сказала! — мать собиралась крикнуть строго, а вышло удивленно и жалобно.

Под ней и Толяном мерно скрипит кровать. Катя блаженно постанывает.

Двор. Монотонное треньканье детской шарманки. Хромая девочка, переваливаясь по-утиному, ходит за Санькой, который не очень-то склонен с ней общаться. А девочка улыбается большим ртом и что-то живо рассказывает и изображает...

Голос за кадром. Этой девочке я чем-то понравился с первого дня. Может, из-за нее меня тогда и побили. А может, просто я был чужак...

...Девочка, несмотря на хромоту, почти бежит, она сильно встревожена.

За домом, у старых сараев мальчишки, окружив оробевшего Саньку, галдят, толкают его в разные стороны. Он падает, на него наваливаются сразу несколько человек.

Подвывая и размазывая слезы по грязным щекам, он ломится в закрытую дверь комнаты. Он упрямо колотит по ней пяткой.

Толян, подтягивая галифе, высовывается наружу.

— Не хочу тут жить!.. — рыдает Саня. — Тут дерутся!

— Что еще? — доносится из постели встревоженный голос матери. — Господи, нас точно выпрут!

— Ты и правда не ори.

Толян прикрывает дверь и, направляясь на кухню, брезгливо добавляет:

— Чем стукачить на пацанов, пойди дай сдачи.

— Их сто, дядь Толь!

— Я тебе не дядя, а папа! — грубо обрывает Толян. — Иди отбейся, я сказал!

— «Отбейся да отбейся»!.. Как?! — возмущенно выкрикивает Саня, проходя за ним на кухню.

— Просто, — Толян делает из-под крана несколько жадных глотков. — Бей чем попало, рви зубами, лягай ногами, но чтоб запомнили. Иначе ты не мужик.

Уходя, бросает повелительно:

— Закрой.

Саня нехотя берется за кран. Но вместо того чтоб закрыть, резко, с обидой открывает его в полную силу. С шумом хлещет вода...

Выскочив из подъезда, Саня с земли подхватывает обломок палки.

В комнате Катя горячо охает под Толяном, мотает головой. Кровать готова развалиться.

А в дверь стучат кулаком, и голос хозяйки бабы Тани:

— Выйди, Катерина. Тут твой чё натворил...

Катя в наспех накинутом халатике, с тряпкой и ведром мечется по кухне под недоброжелательными взглядами соседок. Помогает ей вычерпывать воду только кроткая алкоголичка Инесса.

— А не надо было пускать с ребенком, — громко, чтоб все слышали, говорит бабе Тане хорошенькая темноглазая артистка Ольга.

Катя нервничает и специально напевает что-то веселое.

— Это не тряпка, а полотенце, — сдержанно сообщает ей тощая белобрысая инженерша.

— Ах, пардон, пардон, — деланно смеется Катя. — Вы, главное, не волнуйтесь, я с него шкуру спущу.

Соседка Варвара, сдвинув в угол рта папиросу, возражает прокуренным голосом:

— Чем шкуру, лучше выучить на баяне. Я недорого возьму.

— Какой баян, когда такой головорез? — тихо возмущается бухгалтерша Дора Львовна.

— Баян неплохо, — выкручивая тряпку, вздыхает Катя, — да у нас же папка военный, сегодня мы здесь, а завтра... Какая тут учеба?

— А я за военного никогда бы не вышла, — как про что-то нестоящее говорит артистка Ольга.

— Правда? — медово улыбается Катя.

— Она бы не вышла... — ворчит под нос бухгалтерша. — Нет, вы посмотрите на нее...

Пока Катя мечется по кухне, в комнатное стекло ударяет камешек, и со двора доносится грубый мужской голос:

— Эй, друг! Ну-ка, выглянь!

Толян подходит к окну.

Внизу стоит здоровый, пузатый мужик с велосипедом и за ухо держит извивающегося, похожего на затравленного волчонка Саньку.

— Это твой, что ли, пацан дубьем детей колотит? Он же псих! Ты его лечи, мать твою в задницу!..

— Ухо-то отпусти, — спокойно требует Толян. — Не то выйду и вырву тебе кадык.

Мужик на секунду теряется, не от угрозы, а от

ее экстравагантности, но в следующее мгновение уже орет:

— Ну давай, выходи!.. Понаехали! В своем дворе детям погулять нельзя!

— Да ладно, ты чё, мужик? — улыбается Толян. — Шуток не понимаешь? Щас спущусь и сам ему, уроду, ухи пообрываю...

Он выходит из подъезда в галифе и майке и, покусывая папиросу, идет через двор. Мальчишки на правах пострадавших бегут рядом.

— Дядь, дядя!.. Он сперва камни кидал, а потом этой доской стал драться, а в ней, гляньте, в ней ржавый гвоздь...

Толян останавливается перед спрятавшимся за большую мужицкую ногу Санькой... и резко, неожиданно бьет мужика в переносицу.

Мужик, охнув, падает на колено. Пытается удержать кровавые сопли, обильно заливающие грудь.

Мальчишки и Санька брызнули врассыпную. А Толяну показалось мало. Подняв велосипед, он швыряет его о дорожный бордюр. Потом еще прыгает сверху два раза, так что гнутся обода и лопаются спицы.

— Еще раз до него дотронешься, — говорит он мужику про Саньку, — точно, и кадык вырву, и глаза повыдавливаю...

Он подталкивает Саньку к присмиревшей группке разновозрастных мальчишек.

— Кто метелил? Эти? — спрашивает он про Саниных сверстников.

Саня нехотя кивает.

— Ты отбился? — спрашивает Толян.

Саня кивает.

— А этот бил? — спрашивает он про парня постарше.

Саня кивает.

— Ты отбился?

Саня, потупившись, отрицательно мотнул головой.

— Тогда врежь ему, — приказывает Толян.

Санька растерянно смотрит на совсем не страшного теперь своего обидчика. А тот стоит перед ним на ватных ногах и с трудом скрывает унизительный страх.

— Бей, я сказал! — требует Толян.

Но Санька как-то не может ударить понуро стоящего перед ним парня.

— Бей! — Толян грубо толкает Саньку вперед.

Саня, стараясь не думать и не чувствовать, бьет.

Парень не ответил, стоит, опустив руки.

— Еще! — требует Толян.

И тогда Саня начинает молотить парня кулаками по лицу и животу, он искусственно вызывает в себе спасительную ярость.

Толяну приходится его оттащить.

Он берет Саньку за руку и на глазах присмиревших мальчишек не спеша уводит в подъезд.

— Ремня ему надо за этот потоп! — возмущается мать и, хлопнув дверью, выходит из комнаты.

Умытый, взъерошенный и виноватый, Санька присаживается на край койки рядом с вальяжно развалившимся Толяном. Санька робеет, он ждет наказания.

— Вон он, ремень, — Толян показывает глазами на стену, где среди вещей висит офицерский пояс.

Но Санька смотрит в пол.

— Ну-ка дай, — приказывает Толян. — ...Дай, я сказал.

Саня, поколебавшись, приносит пояс. Толян, не спеша, наматывает его на кулак. Спрашивает:

— Ну? Ты им вмазал?

Санька кивает.

— Нормально, — сдержанно хвалит Толян и отбрасывает пояс.

Санька облегченно вздохнул. Он доволен.

Он с любопытством рассматривает крепкие бицепсы, папиросу в прокуренных зубах Толяна, клок волос под рукой. Толян перехватывает этот его взгляд. Сгибает и напрягает руку.

— Нажми.

Санька осторожно давит на бицепс пальцем...

— Сильней.

Санька давит двумя руками. Но бицепс словно каменный.

— Понял?

Санька понял. Он дерзко лезет с ногами на кровать. Ему здесь нравится. Ему нравится сидеть рядом, рассматривать Толяна, трогать колючую небритость на подбородке и чувствовать этого сильного человека почти что своей собственностью.

Он поворачивает Толяна набок, чтобы лучше рассмотреть на лопатке татуировку, морду оскалившегося барса.

— Это зачем? — спрашивает он про барса.

— Чтоб боялись. Кого боятся, у того власть, того слушают.

— А кто не хочет?

— Дави.

— А если он сильный? — допытывается Санька.

— Да хоть какой. Ты, главное, себе скажи: «Я за эту папиросу, за это эскимо порву любого». Люди это в тебе чуют и прогинаются.

— Это Сталин?

Санька тычет в наколку на груди.

— Сталин.

— А его зачем?

В глазах Толяна мелькнул хитрый огонек.

— Отец он мне.

— Сталин?! — изумляется Санька.

— Ну!.. — подтверждает Толян.

— Родной?

— Ну!..

Саня очумело смотрит на Толяна, на татуировку и на картину на стене.

— А он... он знает? — шепчет мальчик.

— А то!.. Но это тайна. Ты никому не говори.

Входит мать, возбужденная, красная. И, переведя дух, прямо в халатике падает в койку рядом с Толяном.

— Фу, не знаю, что и будет, — она кладет его руку себе на грудь. — Слышь, как сердце колотится? — И Саньке: — Ну что, доволен? Иди проси у соседей прощенье, пока нас на улицу не выкинули.

Санька не трогается с места. С надеждой смотрит на Толяна.

— Иди, — говорит Толян.

Он так и не снял руку с Катиной груди.

Саня осторожно всовывает голову в чужую комнату. Соседка Варвара сидит на табурете и по нотам наигрывает «Одинокую гармонь». В комнате только кровать да пепельница, полная окурков.

— Простите меня, пожалуйста, за кран, — скривив постную мордочку, заученно просит Санька...

Другая комната, с окном в кирпичную стену. Артистка Ольга только что сняла платье, сидит голая, рассматривает драный чулок и с досады плачет.

— Простите меня, пожалуйста...

Ольга взвизгнула от неожиданности. Из-за двери торчит лопоухая, унылая Санькина голова.

— За кран, — уточняет голова.

Еще дверь... Бухгалтер Давид Соломоныч в подтяжках перед зеркалом застегивает ширинку. Поднатужился, деликатно пукнул и оглянулся...

— Простите меня, пожалуйста, за кран, — горестно просит унылая голова Саньки.

Саня стоит в комнатке бабы Тани, ест картофелину и рассматривает небольшой портретик Сталина. Муж бабы Тани, сапожник-инвалид, чинит ветхий сапог.

— А у вас дети есть? — спрашивает его Санька, глядя на Сталина.

— Были, — вздыхает сапожник, — раньше у нас тут у всех дети были. И у Соломоныча, и у Инессы, и у нас...

— А куда ж они подевались? Поубивало?

— Да, — вздыхает сапожник. — Вишь, подошва проносилась. Старье. Не то что у твого папки — новые, хромовые!

— Он мне не папка.

— А кто? — сапожник удивленно поднимает глаза, переглядывается с женой.

Санька пожимает плечами.

— Конь в пальто.

— Саня! — доносится из коридора голос матери. Мальчик срывается и выбегает за дверь.

— Ну ты и дура! — журит сапожник жену. — Хоть бы паспорт у его посмотрела!

— А что мне его паспорт? Все одно, военный надежней, — упрямо говорит баба Таня, — на военного всегда управа найдется.

Толян и Саня стоят на улочке у длинной очереди в ломбард.

Толян кого-то явно дожидается, Саня топчется рядом, ему скучно. Он бросает сверлящий, подозрительный взгляд на гражданина в потертом кожаном пальто.

— Ты чё, Санек? — спрашивает Толян негромко. — Знаешь его?

— Я шпионов ищу, — шепчет Саня. — Надо угадать, кто шпион.

— А-а-а, — Толян теряет интерес, — отгадывай, а я в ту арку и скоро вернусь.

Он уходит в полутемную подворотню, а Саня в поисках шпионов движется вдоль очереди. Женщины в грубых крестьянских платках, в затейливых шляпках и побитых молью лисьих воротниках, какой-то старик с тростью и мятой бабочкой под трясущимся подбородком...

Мимо проходит дядька с бандитской рожей. Саня увязывается за ним. Дядька, не подозревая о слежке, скрывается в подворотне.

Из-за угла Саня видит, как Толян о чем-то тихо беседует с этим человеком, отдает ему тяжелый сверток. А потом на прощание даже слегка приобнимает. Саня озадаченно отступает к терпеливой, усталой очереди.

Ночь. Лишь отсвет уличного фонаря пронизывает комнату.

Санька спит на сдвинутых стульях. Под ним вместо матрасика сложенное вчетверо солдатское одеяло, простынка, подушка, все чин чином. И упасть нельзя — спинки стульев мешают.

Саня просыпается от каких-то тихих не то всхлипываний, не то стонов. Звуки доносятся из темного угла, где стоит кровать.

Мальчик напряженно вслушивается, боится шелохнуться. А стоны становятся отчетливее, и ясно, что это мама. Она, видно, мучается, видно, пытается освободиться, вырваться от Толяна. Саня слышит его тяжелое дыхание. Жалко маму, но так страшно, что Саня боится дышать и даже моргнуть боится.

Но мама застонала, забилась сильней в Толя-

новых руках, а тот, чтоб ее победить, стал двигаться резче, в нем послышалось что-то звериное... Сейчас он маму задушит! Санька дернулся, и стулья под ним разъехались. Он падает на пол и от души вопит.

Мать вскочила, подхватила его, тяжеленного, на руки.

— Ну что ты, что ты? — шепчет она ласково.

Ее лицо совсем близко. Она жива. Он утыкается в ее теплое плечо.

Толян включает свет. Придерживая одеяло на тощих бедрах, подходит ближе.

— Ты чё, Санек? — спрашивает Толян виновато, но как-то весело.

— Все, все в порядке, — за Саню отвечает мать, — он щас заснет, а чтоб стулья не разъехались, папка их свяжет...

Пока «папка» связывает стулья двумя вафельными полотенцами, Саня шепотом спрашивает мать:

— Он тебя душил?

— Что ты! — смущается мать.

— Я слышал...

— Тебе приснилось.

Саня верит. Он осмелел и проворно забирается в их кровать.

— Я буду спать здесь! — твердо объявляет он.

— Перебьешься.

Толян подхватывает Саньку и вмиг переносит на стулья. Но мальчик настроен решительно, он срывается и снова прыгает в кровать.

— Я с мамой!

— Значит, так, елки, — взрывается Толян, — спать здесь буду я. А тебя, еще вякнешь, в окошко выкину, понял?!

И в подтверждение он распахивает окно в холодную, туманную тьму. В Сане поднимаются страх и обида. Страх сильней.

Он понуро, как на дыбу, взбирается на стулья.

— Ну, все, все, — ласково шепчет мать, накрывая его одеялом.

И покорно уходит на кровать к своему душителю.

Утро. В кухне кипят кастрюли, шипят сковородки. Женщины не разговаривают, только у плит и столов раздраженно сталкиваются задами.

Хлопнула входная дверь, и в кухню, расстегивая шинель, заглядывает Толян.

— Здравствуйте, дамы.

Он подтянут, весел. И женщины оживляются. А Толян достает коробку шоколадных конфет и, небрежно сбросив крышку, обносит всех по очереди. Инженерша и Инесса берут смущенно, Ольга как должное. Варвара берет, но откладывает в сторонку — не хочет с папиросой смешивать.

— С каких же это нам событий? — интересуется баба Таня.

— Так ведь праздник на носу, — весело поясняет Толян. — Между прочим, как справляем?

— Кто как... — с легким вызовом откликается Ольга.

Толян ее явно интересует.

— А давайте вместе, всей квартирой, — предлагает он. — Организацию беру на себя.

Осенний праздник — 7 ноября. Двери в комнаты открыты, два сдвинутых стола в коридоре, а за ними все жильцы квартиры. Водка, вино, холодец... Из Санькиного радио доносится музыка.

Саня и хромая девочка вертятся здесь же, у взрослых под ногами. Девочка очень шустрая, она любит праздники и вся пылает от возбуждения, на голове у нее огромный бант, непонятно, как он держится на жиденьких волосах.

Уже хорошо выпили, и Толян наливает еще. Хочет налить Инессе.

— Не-не, ей нельзя, — баба Таня прикрывает ладошкой стакан Инессы.

— Ей ни в коем случае! — подхватывает инженерша.

Инесса покорно молчит. Она сидит трезвая и, страдая, смотрит, как выпивают другие.

— Так вот, значит! — поднимает рюмку Толян. — Хочу снова за вас. Я, как военный человек, много ездию, много людей вижу. А таких хороших и дружных не встречал. Потому я к вам со всей душой... и примите в знак...

Он достает из кармана какие-то бумажки, поднимая повыше.

— ...Вот. Билеты в цирк. От меня. Все вместе в субботу пойдем.

Все сразу оживленно заговорили. Катя смотрит на Толяна чуть растерянно, видно, что и для нее это сюрприз. А инженер, мужчина с добрыми глазами в толстых очках, выразил общий настрой.

— Неловко, что вы потратились, Анатолий. Мы очень тронуты и с удовольствием, я думаю, пойдем, тем более в субботу...

— Ур-ра! — кричат Санька и девочка.

— Что мы все сидим? Мужчины танцевать бы пригласили, — ни к кому конкретно не обращаясь, говорит Ольга.

Сапожник, инженер и Соломоныч, приняв это на свой счет, несколько даже теряются. Но женщины понимают, кому адресован Ольгин призыв. И Катя хоть подвыпила, а тоже придирчиво посматривает на Ольгину полосатую кофточку.

Толян встает, уверенно выводит Ольгу на свободное пространство.

— Есть люди, — говорит Катя, подливая вод-

ку себе и сидящим рядом, — им чужое цапнуть одно удовольствие.

— Нет-нет, ей нельзя! — Варвара поспешно накрывает ладонью пустую рюмку Инессы.

— Да, — спохватывается инженерша, — ей ни в коем случае!

А Ольга, чуть касаясь погона на плече своего партнера, говорит вздыхая:

— Жалко, я не смогу...

— Что? Почему? — вскидывает глаза Толян.

— У меня в субботу спектакль.

— А потом?

Ольга замешкалась, не ответила. Она видит, что он слегка расстроен, ей приятно.

Санька и девочка сидят под вешалкой, прямо у ног танцующих.

Мальчик то смотрит на Ольгины ноги в темных чулках, то бросает тревожный взгляд на ее лицо, крашеный рот, поблескивающие сережки.

— Артистка, небось, злая? — тихо спрашивает он девочку.

— Богатая, — поправляет она. — Ей режиссеры дарят.

Девочка так увлечена хлебом с вареньем, что даже отложила в сторону шарманку, с которой обычно не расстается.

— А вы, инженера? Богатые? — с неприязнью спрашивает Саня.

— Богатые, — веско подтверждает девочка.

— А бухгалтер?

— Он вообще еврей.

— А сапожник богатый? — не отстает Саня.

— И сапожник. Тут все богатые.

В этот момент Катя стучит вилкой по стакану.

— Давид Соломоныч, скажите тост, — просит она бухгалтера.

Толян и Ольга останавливаются.

Бухгалтер Давид Соломонович, звякнув медалью на кургузом пиджачке и поправив «заем» на лысине, поднимается, берет рюмку.

— А теперь я хочу выпить за человека, которому мы обязаны сегодняшним днем...

Все зашикали, притихли. А Катя с гордостью покосилась на Толяна.

— ...и не только сегодняшним, — продолжает бухгалтер. — За доброго, мудрого и самого человечного. За товарища Сталина.

— За Сталина, — закивали инженер и сапожник.

Санька, услышав имя Сталина, тоже вскинулся, а Толян ему со значением подмигнул.

— За него и я должна!..

Инесса хватает стоящую рядом полную рюмку и залпом выпивает. Все сидят онемев, прямо сцена из «Ревизора». Инесса тоже сидит, вытаращив глаза.

— Что это было? — наконец спрашивает она скривившись.

— Вода, — спокойно пережевывая винегрет, отзывается баба Таня. — Ты тоже думай, я ж не один год с тобой живу. Ученая.

А потом, хорошо набравшись, все вместе под Варварин баян поют «Эх дороги, пыль да туман...». Поет в основном Толян, он сидит за столом уже в майке и галифе, мокрая челка прилипла ко лбу. Он поет, мрачно уставившись в одну точку, остальные с удовольствием подпевают. Саня горд, что Толян поет лучше всех, сам он тоже громко поет.

А пьяная Инесса, с заплаканными и растерянными глазами, чокается настоящей водкой с сапожником и бухгалтером.

— За деток наших... пусть им земля... пухом.

— А знаешь, чего я знаю? — доверчиво улыбаясь, спрашивает Саньку хромая девочка. Подбородок у нее в варенье, бант съехал на сторону. — Когда ты вырастешь, ты на мне поженишься.

— ...Может, крылья сложишь посреди степей... — поет Толян.

Голос за кадром. Она ошиблась, эта хромая девочка, я вырос и женился совсем на другой женщине. Но об этом позже...

По арене под зажигательную «кабардинку» носятся лошади и джигиты с красными флагами. Публика аплодирует. Санька и девочка в восторге. Взрослым тоже нравится.

А Толян, достав папиросу и стараясь не привлекать к себе внимания, делает «извиняющиеся» жесты, пробирается к проходу по ногам незнакомых зрителей.

Катя неодобрительно смотрит ему вслед.

На арену выбегают клоуны.

— Олька обычно поздно приходит? — спрашивает Катя сидящую рядом бухгалтершу.

— Когда как, — с пониманием отвечает бухгалтерша.

— Ясно.

И Катя, что-то шепнув Саньке, тянет его за руку.

— Не уходи, — чуть не плача, цепляется за него хромая девочка.

— Мы в туалет и обратно, — уверенно обещает он.

И Катя под недоуменными взглядами соседей пробирается к выходу.

В туалет они не пошли, только заглянули в пустую курилку.

И вот они быстро подходят к подъезду.

— Ты меня обманула, — оскорбленно ворчит Саня.

— Санечка, милый, нам, может, сейчас при-

дется уехать, — расстроенно оправдывается мать.

— Прямо сейчас? И дядя Толя?

— Не знаю... Нет... Постой здесь, я скоро.

И мать исчезает в темном подъезде.

Взбегает по лестнице. Рука с ключом не слушается... Катя переводит дух и открывает.

В квартире темнота. Из Ольгиной комнаты — шорохи, шаги. Катя, как услышала, от обиды закусила губу, в глазах слезы. Стыдно вдруг стало, хочет уйти, но под ногой со звоном покатились какие-то стеклянные банки. В комнате сразу затихли. Тогда, не скрываясь, как в ледяную воду, Катя устремляется вперед, распахивает дверь... Пусто. В другую дверь... В полутьме стоит Толян, вскинув на нее пистолет.

— Тьфу... — он переводит дух. — Ты чего пришла?

Спросил без интереса, будто чем-то занят.

— Вещи собирать. Уезжаю.

— Вещи? Ты знала, что ли?

И, распахнув шкаф, он раздраженно сдвигает в сторону полупустые вешалки, выбрасывает какую-то чужую одежду.

— Ой, да не прикидывайся! Не надо! Я тебе не жена. — Катя поддевает ногой брошенную посреди комнаты полосатую кофточку. — Даже интересно, куда ты ее саму запрятал?..

Но Толян будто не слышит. Отбросив какой-то хлам, устремляется в другую комнату. Катя следом. Там он тоже выбрасывает все из шкафа, лихорадочно роется в чужих вещах.

— Зачем? Чё ты ищешь? — сбитая с толку, спрашивает Катя, вцепляется ему в локоть. — Чё ты делаешь вообще, я не пойму?! Где?.. Где твоя Олька?!

— Какая, на хрен, Олька? — тихо огрызается он. — Лучше помоги, давай...

Толян торопливо выворачивает, вытрясает комодные ящики и, что получше, складывает на расстеленную у ног скатерть. Вилки, фетровая шляпа, костюм, фотоаппарат «лейка»... Задел ногой детскую шарманку...

До Кати окончательно дошло. В испуге зажала ладонью рот, опустилась на стул.

— Ну наконец скумекала, — он торопится, и отвлекаться от дела ему не резон. — Бери пацана, а то на поезд опоздаем.

Катя тяжело дышит, смотрит, как он, ловко увязав объемистый узел, принимается за второй и мечется по комнате.

— Значит, ты не военный?

Он хмыкнул.

— Военный! Мне прокурор на жопу звезды ставит и звания дает.

Он быстро заталкивает в карманы медальон на цепочке, облигации, ручные часы...

В квартиру, никем не замеченный, входит Санька. Идет по коридору, пытаясь понять, из какой комнаты неясные голоса...

Катя тихо заплакала, по-детски размазывая слезы.

— Я думала, хоть теперь. Думала, мы будем жить. Я тебя люблю, ты меня... чтоб мальчик рос...

— Потом расскажешь, — он торопится и нервничает.

Санька останавливается за косяком. Он видит, как мать порывисто обнимает Толяна за шею.

— Давай уйдем! Ничего не бери. Просто сбежим, и все!

— Здрасьте. Ты глянь, какой погром...

— Прошу тебя!

Он берет ее за плечи.

— Ну, чего ты, Кать?.. Я тебя люблю. Никого мне не надо. Парня прокормим. Ну? Вставай, а то поезд.

— Нет.

Она сбрасывает его руки, раскачивается взад-вперед. Слезы сами текут.

— Что ж я такая... невезучая?..

Он снова берет ее за плечи.

— Поедем. Колеса, дорога... Решишь без горячки.

— Нет.

Он усмехнулся. Отходит, подхватывает тяжелый узел.

— Тогда хоть адресок оставь, может, письмецо черкну из Магадана.

Катя тоскливо смотрит ему в глаза.

— Ты ж знаешь, нет у меня адреса.

Паровоз уже дал гудок, и поезд медленно трогается, когда они вскакивают на подножку. Не переводя дух, Катя подталкивает Саню по коридору мягкого вагона, в руке у нее чемодан. А Толян несет узлы, они в оберточной бумаге и перевязаны бечевой.

Вот и купе. Санька сроду не ездил в таком. Он с разбега плюхается на диван.

— Ма...

— Молчи.

Катя опускается рядом, тяжело переводит дух.

Поезд набирает ход, и уже замелькали редкие огоньки пригорода.

Закрывшись на защелку, Толян поспешно заталкивает узлы в верхний багажный отсек. Бумага рвется, и на пол мимо испуганного Катиного лица сыплются вилки, ножи, со звоном на коврик падает детская шарманка.

Мать и Санька разом, мешая друг другу, бросаются собирать с пола.

— Это мне! — верещит Санька, пытаясь ухватить шарманку.

— Дай! Дай, я сказала!..

И тут раздается стук в дверь. Взрослые вздрогнули. Стук повторяется.

— Бросьте, — тихо приказывает Толян и сапогом задвигает все под нижнюю полку. — Если спросят — не наше.

Он нехотя тянется к задвижке.

Сперва в купе вплывают стаканы с горячим чаем, потом входит улыбающийся проводник.

— Чайку не желаете?

Мчится поезд, унося вагоны куда-то в черноту. Из коридора в купе доносятся однообразные звуки шарманки.

Саня — Миша Филипчук,
Катя — Е.Редникова

— Все, Катюха, — беспечно улыбается Толян. — Теперь гуляем!

Но Катя лишь отводит тяжелый взгляд. Чтобы чем-то заняться, открывает свой чемодан, рассеянно ищет в нем что-то и вдруг натыкается на полосатую блузку. Она достает ее испуганно, с отвращением, как жабу.

— Ненавижу тебя! — бросает ею в Толяна.

Блузка оказывается на полу.

— Подними, — бесстрастно приказывает он.

— Да не в жизнь!

— Поднимешь. А завтра пойдешь на толкучку и продашь.

— Я?! Вот! — Катя показывает ему кукиш.

И тут же получает мощную оплеуху. Катя стоит и ошарашенно ловит ртом воздух.

Горит настольная лампа, тихо играет радио. Мальчик сладко спит на верхней полке, прижав к животу шарманку...

А в вагоне-ресторане людно, и колесный лязг слышен громче. Катя угрюмо сидит за столиком. Толян, напротив, весел и молодцеват в своей военной форме. Сидит себе, небрежно постукивает папироской по коробке «Казбека».

А Катя со страхом смотрит на официанта, который ставит на столик икру, крабов, салат «столичный», бутылку коньяка и шампанское. Катя сроду не видела такого и не пила.

Толян залпом выпивает фужер коньяку и, оторвав его от губ, выдыхает со словами:

— Ооо, голубка моя, как тебя я люблю...

Не удержавшись, он легонько рыгнул и с улыбочкой замурлыкал по-блатному:

— Парус, я ты-вой найду над волной морыс-ко-гою...

Катя вдруг начинает хохотать, да так, что даже корчится от смеха. На них удивленно поглядывают. А Толян, вальяжно откинувшись от стола, улыбается Кате и продолжает напевать:

— Ты на прощанье мне нежы-но махни руко-го-ю...

Мелодия зажигательной «Голубки» врывается уже в полную силу. И под нее «семья военного» с одним чемоданчиком идет по набережной курортного городка. Сияет южное солнце, за парапетом плещется море. В парке шезлонги, люди в полосатых пижамах фланируют, пьют лечебную воду...

Семейство входит во двор, завешенный веревками с бельем.

Катя стучится в одну квартиру, Толян — в другую. Открывает хозяйка, за нею маячат соседи. Текста мы не слышим, но понимаем: семья военного снимает комнату...

И вот уже все жильцы квартиры, а с ними Катя и Санька сидят на концерте у открытой эстрады, где два пожилых артиста в мексиканских сомбреро поют «Голубку». Но, видно, мальчику приспичило в туалет, Катя берет его за руку и, пригибаясь, пробирается к выходу. Соседи с удовольствием продолжают слушать песню.

Под ту же мелодию семейство сходит с поезда на слякотный перрон в большом промышленном городе. В руке у Кати старенький затрепанный чемодан, у Саньки неизменная шарманка, у Толяна два больших кожаных баула.

А навстречу по перрону, как назло, — армейский патруль, проверяет документы поголовно у всех военных. Толян ставит к ногам Кати баулы, что-то говорит. Мы слышим только обрывки слов:

— ...в камеру хранения...

Не желая попасться патрульным на глаза, он отступает. Волчьей трусцой пересекает пути и уходит за товарняк. Песня кончается.

Катя стоит на трамвайной остановке с Санькой и одним лишь стареньким чемоданчиком. Через головы прохожих высматривает Толяна. Он появляется совсем с другой стороны и, подойдя вплотную, берет ее за локоть. Катя вздрогнула, обернулась.

— Я подумала, лучше б ты не вернулся.

— Врешь.

И снова они блуждают по дворам...

Звонят в высокую добротную дверь в хорошем подъезде. Толян, явно для сантимента, подхватывает Саньку на руки. Шершавый погон совсем близко у Санькиных глаз, и порез на скуле от утреннего бритья заклеен газеткой. Саня придвинулся, потянул носом.

— «Шипр».

— Что? — не понял Толян, он слушает, как звякает дверная цепочка.

— Одеколон «шипр».

Дверь открывает ухоженная, красивая женщина в китайском халате.

— Нам бы комнату снять, — не очень веря в успех, начинает Толян.

— Мы не потревожим, — заученно подхватывает Катя, — муж на службе, мальчик спокойный...

Санька, изображая спокойного мальчика, делает постную улыбочку.

— Да, да, понимаю... Но мы как-то... не сдаем...

Женщина от одной мысли, что она может «сдавать», даже смешалась.

— Жаль, — улыбается Толян, скользнув по ней глазами.

Женщина быстро поправляет прическу.

— А вы в подвал спуститесь, там коммуналка, там, кажется, сдают.

Подвальная комната.

За стеклом кирпичный карман, в верхней части окна видны шагающие по мокрому асфальту ноги прохожих, цоканье каблуков, мешанина автомобильных сигналов. Кто-то бросает в кирпичную яму смятую пачку «беломора», кто-то окурок... Их уже перед оконным стеклом небольшая кучка. Саня слезает с подоконника.

— Ма.

Катя не отвечает, лежит на кровати одетая, лицом к стене.

Саня подходит.

— Ма, ты чего?

— Устала.

Она нехотя переворачивается на спину. Ее профиль рядом с Санькиным лицом.

— Ма, я твой?

Мать не очень понимает вопрос.

— Как это?

— Ну, может, ты меня подобрала где?..

— Нет, — мать улыбается ласково и чуть грустно. — Ты мой. Мой сыночек.

Саня доволен и приступает к следующему этапу.

— А тогда давай жить вдвоем. Зачем нам еще кто-то?

Мать думает, как ответить.

— А кто ж меня защитит? Ты еще маленький.

Сане нечего на это возразить, и он меняет тему.

— Ма, спой мне что-нибудь.

— Ладно. А ты мне помогай.

Саня, облокотившись о кровать, смотрит на маму. А она поет чисто, негромко, глядя в серый с подтеками потолок:

— За дальнею околицей, за голубыми вязами,
Мы с милым поклялись в любви своей,
И были три свидетеля — река голубоглазая,
Березонька пушистая да звонкий соловей...

Голос за кадром. Маму я запомнил именно такой... Она была права, я не мог ей ни помочь, ни защитить...

В комнату входит Толян, он с улицы. Саня от окна следит, как он, сдвинув грязную сковороду, кладет на стол пару свертков с едой.

— Кать.

Сбрасывая шинель, безуспешно ждет ответа.

Катя все так же лежит лицом к стене.

— Чего с ней? — и Кате: — Спишь, что ль?

— Нет.

— А чего?

— Не знаю, — безразлично отвечает Катя.

— Ну-ка, принеси ей водички, — негромко распоряжается Толян.

Санька хватает стакан и трусцой по коридору, мимо очкастого студента с телефонной трубкой... Санька чувствует себя на новом месте, как рыба в воде. Сколько их уже было, коммуналок, приноровился.

— Стой!

Рука в грудь. Перед ним мальчишка выше на голову.

— Ты новый жилец, что ль?

— Да! — зло и бесстрашно огрызается Санька, стараясь его обойти.

— А здрасьте? — не пропускает парень.

— Здорово!!! — еще злее отвечает Санька.

— А зовут? — парень берет Саньку за нос.

— Убью, зарраза!

Санька, как бешеный, начинает пинаться ногами. Парень успевает отскочить, а Санька яростно наскакивает, лягается.

— Ты! Псих! — отступает парень.

Санька, мгновенно успокоившись, ныряет в кухню... ловко, под чьими-то локтями — к крану. Стакан — под струю.

— Ты — новый жилец? — спрашивает тетка в бумажных папильотках.

— Да, — с притворной кротостью отвечает он.

— А здрасьте?

— Здравствуйте, — он смущенно опускает глаза.

— А зовут тебя как? — добреет тетка.

— Са-аша, — тянет он.

Не мальчик, а паинька.

— А папка у тебя, Сашенька, кто?

В Саньке короткая внутренняя борьба.

— Вое-е-е-н-н-ный, — не выходя из образа, отвечает он.

— Вот хороший мальчик, иди играй...

Санька мчится с водой назад. Мимо мальчишки. Яростно оскаливает на него зубы, словно рысенок.

Влетает в комнату, как раз когда мать и Толян опрокидывают в себя по полстакана водки. Они уже сидят за столом, между ними бутылка.

Санька растерянно останавливается с ненужной водой.

— Удивляюсь, Кать, как ты не пьянеешь?

— Молодая, здоровая...

Толян с прищуром рассматривает мать, а она отвечает усмешкой и холодным, укоряющим взглядом.

— Чего ты, Кать?

Он протягивает к ее лицу руку, она хватается за нее, вжимается губами, теплеет.

— Страшно мне, Толик...

— Чё мне с водой-то делать? — возмущается Саня.

— Выпей, — советует Толян. — А лучше пойди с народом пообщайся, посмотри, кто как живет, потом мне расскажешь...

— Перестань его подучивать! — Катя отталкивает ладонь, которую только что целовала. — Хочешь, чтоб он стал, как ты?!

— А чем плохо? — Толян уязвлен, поднимается, давая понять, что застолье окончено. — Санёк, хочешь быть военным?

— Хочу.

Толян раздраженно сдвигает еду, освобождая часть стола. Достав из-под матраца пистолет, раскладывает на холстинке и принимается чистить.

— Толик-Толик, — с болью говорит Катя, — ты ж обещал, что последний раз, что дальше нормальная жизнь. Как же тебе верить?

А он будто не слышит, разбирает пистолет и мурлычет:

— Парус я твой найду над волной морскою...

Катя от этого накаляется.

— Ну, ты, ладно, будешь мне открытки слать... сам говорил откуда. Но так пойдет, я тоже загремлю. Мне кому открытки писать, мальчику в детдом?!.

А мальчик стоит и завороженно смотрит, как Толян чистит оружие.

— Не ори, — просит Толян. — У меня давно хорошего дела не было. Все коммуналки. Одно хорошее дело и... как обещал.

— Убери эту дрянь! Мне ребенка кормить.

Катя не рассчитала силу, с которой двинула холстину, одна пружинка полетела на пол и укатилась.

Толян смотрит на Катю хрустальным взглядом, на губах полуулыбка. Это значит — он в бешенстве.

— Дядя Толя, вот она! — Санька подхватывает пружинку и сразу получает сильную затрещину.

— Я сказал, называй меня папкой! — Толян встряхивает Саньку за шиворот, а другой рукой сдерживает налетевшую Катю. — Ну?! Давай! Папка. Ну?!

Но мальчик только заикается от страха и обиды.

— Не смей! — мать пытается вырвать Саньку.

Толян отталкивает ее слишком резко. Катя отлетает к кровати, больно ударяется головой о спинку. Толян испуганно рванулся к ней.

— Убью! — вдруг выкрикивает Санька и хватает со стола кухонный нож.

Мать старается подняться, чтобы прийти ему на помощь.

— Сидеть! — кричит Толян, отчего у Саньки и матери будто паралич.

Толян присаживается рядом на корточки, с интересом рассматривает Саньку, нож в его дрожащей руке.

— Ну, бей... — предлагает Толян.

Мальчик стоит ни жив ни мертв. А Толян говорит с холодной улыбкой.

— Знаешь закон толковища? Не доставай нож. А достал, бей! Так что давай.

Мать больше не пытается помочь. Сидит, горестно закрыв лицо руками.

Санька роняет нож на пол. Но Толян снова вкладывает нож ему в руку. И уже без улыбки, с тихой угрозой:

— Бей, раз достал. Не то я ударю.

И тогда на полу под Санькиными ботинками быстро вырастает прозрачная лужица.

Он отдернул руку от ножа и бросился из комнаты. За спиной что-то крикнула мать.

А Санька вбежал в темную уборную, закрылся, вжался в угол между ржавых труб.

— Пусти! — Катя царапается, безуспешно рвется из Толяновых рук за сыном, в коридор.

Саня слышит их далекие голоса. Он горестно снимает штанишки, выкручивает их в унитаз и что-то устало шепчет...

Толян снаружи дергает дверь уборной.

— Санёк! Сидишь?.. Ну, посиди, тебе полезно.

И проходит дальше по коридору, приостанавливаясь у соседских дверей.

— Может, у кого гармонь есть, граждане, душа песни просит... Нет? Пардон, — заглядывает в другую дверь. — Гармони нет, браток? О, как ты ладно кровать воткнул промеж двух шифоньеров...

Звуки гармошки и Толянова песня доносятся в темную уборную. Саня видит, как белая полоска света у самого пола начинает постепенно расти. Дверь не открывается, а исчезает. И в пустынном коридоре, уходящем куда-то в яркую сияющую пустоту, возникает прозрачный силуэт солдата. Он стоит грустный, неприкаянный.

— Ты отомстишь за меня, сынок? — не то спрашивает, не то просит он.

Но маленький Гамлет лишь что-то шепчет и скорбно прижимает к груди мокрые штанишки.

В воскресный день большое застолье. Соседи набились в Толянову комнату, сидят за сдвинутыми столами. Вальс под гармошку, танцевать здесь негде, поэтому две тетки танцуют друг с другом в коридоре, топчутся на одном месте.

— А хоть бы узнать, по какому случаю гуляем? — спрашивает Толяна сосед шоферюга.

— Да, Анатолий, вы просветите нас, пожалуйста, — подхватывает другой, профессорского вида.

— День рождения у меня, — скромно информирует Толян, растягивая меха гармошки.

Катя сидит в сторонке, тихо пьет, будто ее все это не касается. Санька из коридора видит, как она напивается, как Толян, отдав гармонь шоферюге, передвигается среди гостей — то с одним слово скажет, то с другим чокнется. Оказавшись рядом с Катей, опирается о стол и требует общего внимания.

— Я чего хочу сказать, граждане... Полюбил я вас всех, ну прямо, как родных. И по такому случаю...

Катя ему, тихо:

— Цирка не будет.

Но Толян повторяет:

— ...и по такому случаю...

Катя будто невзначай, с размаха ставит свой стакан ему на пальцы.

Толян чуть помедлил и закончил:

— ...хочу вместе с вами выпить за товарища Сталина.

Застолье в разгаре. А Толян, доставая папиросу и с досадой зализывая кровь на пальцах, выходит из квартиры. Он не видит, что следом за ним крадется Саня.

В подъезде Толян делает глубокую затяжку. А Саня, прицелившись и выставив палец, в него «стреляет». Толян поднимается из подвала по лестнице вверх.

Мальчик ползет следом и безжалостно, методично его «расстреливает». Кажется, он вкладывает в эту мрачную игру все свои обиды и страхи, всю накопившуюся ненависть.

Толян останавливается на площадке у большого окна. Рассматривает пальцы — кровь не засыхает.

А Саня стреляет ему в голову, в сердце, в спину...

Он вовремя юркнул в темный угол. Мимо простучали женские каблуки. Красивая соседка из верхней квартиры останавливается рядом с Толяном.

— Здрасьте. Это что у вас с рукой?

— Да так, задел где-то.

— Нет-нет, покажите, — она решительно берет своими белыми пальчиками его заскорузлую руку.

Она рассматривает ссадины, а он ее.

— Ой, надо йодом. Пойдемте, у меня есть.

Толян медлит. Потом трогается за нею как бы нехотя, как бы с ленцой.

Санька припадает к закрывшейся за ними двери. Он волнуется. Ему обидно, что мамин муж пошел лечиться к этой красивой тетке. Санька пытается найти щель, чтоб заглянуть или услышать.

А Толян стоит посреди богато обставленной комнаты. Красная мебель, в стеклянной горке хрусталь...

— ...Вы меня совсем не затрудняете. Мой муж хирург, он часто в командировках или на дежурстве целые сутки. У меня уйма свободного времени...

Хозяйка ходит по квартире и в разных местах ищет коробку с лекарствами. Нашла.

— Давайте руку... Так, сначала мы оботрем... Не больно?..

Она стирает ваткой загустевшую кровь. А Толян откровенно ее рассматривает. Он как бы говорит: «Ну? Что ты мне еще наплетешь, прежде чем я тебя трахну?»

Хозяйка макает ватку в йод и осторожно прикасается к ссадине.

— Не щипет?

Толян даже не отвечает на эту хреновину. А она усердно дует, вплотную приблизив губы к его руке. Хлопает ресницами, знает, что они у нее длинные...

Отстраняется. Смотрит так же откровенно, как и он, а говорит другое:

— Вы уж потерпите. Если не продезинфицировать, может быть столбняк.

— А это как?

— Что?.. Столбняк? — она пытается сосредоточиться. — Ну, это когда... когда...

Сделала неопределенный жест и вдруг расхохоталась.

— Я и сама не знаю... Но что-то очень опасное...

Он без спешки берет ее за плечи и притягивает к себе. Следует долгий поцелуй, в течение которого она то и дело издает слабое удивленное мычание...

Пронзительно звонит дверной звонок. Хозяйка отпрянула, завертелась, поправила волосы и быстро подскочила к двери. Звонок повторяется.

— Кто?

— Дядю военного позовите, — раздается из-за двери детский писклявый голос.

— Нет тут никого...

— Вам говорят, позовите! — сердится писклявый голос.

— Что за бред! — хозяйка щелкает тремя замками.

За порогом стоят две девочки лет семи. Они говорят разом, перебивая друг друга:

— Скажите, что его мальчик залез на пожарную лестницу, а слезть не может. Пусть срочно идет. А если не пойдет, — продолжают они заученно, — то мы мамку его позовем! Вот!

Угроза насчет мамки делает свое дело. Толян потянулся к окну.

— Ох, ты!

Санькино лицо совсем близко, за оконной рамой. Он сидит, вцепившись в железную лестницу, и смотрит в окно. Он, конечно, многое успел увидеть. Толян оценил ситуацию, высоту четвертого этажа.

— Да. С тобою только под конвоем, — говорит он блатную присказку и бесцеремонно начинает открывать заклеенное на зиму окно.

Хозяйка заметалась сзади.

— Да ты не нервничай, я аккуратно, — успокаивает ее Толян.

Распахивает окно и становится на подоконник.

До лестницы чуть-чуть не дотянуться.

— Ну что, фраерок, может, мне тебя так оставить? — беззлобно спрашивает он.

Саня молчит. Прежде чем сделать попытку, Толян, как бы примериваясь, берется за разные части рамы и незаметно сгибает защелку на форточке. Потом, весело крякнув, валится вперед и вцепляется руками в железную перекладину. Внизу радостно взвыли дети.

— Ну, фраерок, хватайся за шею. Крепче!

Толян осторожно начинает спускаться. Снова, как тогда, погон рядом с Санькиными глазами и сильный, красный от напряжения подбородок...

— «Шипр», — констатирует Санька.

— Мать нам щас даст с тобой «шипр»...

Из подъезда и правда выбегает пьяненькая, взволнованная Катя. Она, к счастью, не видела, как высоко сидел Саня.

— Чего это вы тут делаете?!

— Мы? — Толян смотрит на свои замазанные грязью и ржавчиной руки, на Саньку, перепачканного с головы до ног. — В баню собрались.

Моечная. В пару, в шуме льющейся воды и звяканье шаек множество голых мужчин мылятся, обливаются водой, ходят среди мраморных лавок. Санька никогда такого не видел, он не может оторвать растерянных глаз от их волосатых, болтающихся членов.

— Ты чё оторопел? В бане не был?

— С мамой, — угрюмо признается Саня.

Он по-прежнему смотрит на Толяна волчонком.

— С мамой не дело, ты уже большой. Бери мочалку и трись, как я.

Толян ловко растирает намыленное тело. Он жилистый, энергичный, лицо, как у боксера на ринге.

Санька мылится рассеянно. Он занят сравнениями. У одних мужчин это большое, а у других и смотреть-то не на что...

Он с завистью покосился на Толяновы причиндалы, а потом огорченно на свою махонькую писпику. Толян усмехнулся.

— Нормально, пацан. Будешь смелый, и у тебя вырастет. Иди, оболью. — Он обрушивает на мальчика поток горячей воды. И говорит: — А что обмочился тогда, забудь. С каждым бывает...

Санька вскидывает взгляд, полный желания верить.

Толян продолжает:

— ...Я однажды три дня под себя кровью ходил...

— Кровью?

— Мылься. Меня пять человек сапогами по почкам месили, допрашивали...

— Кто?

— Было дело. Сюда били... Сюда... — Толян показывает, куда пришлись удары. — Ребра поломали... Я ничего не сказал. Только трое суток в крови пролежал... как кабан зарезанный...

Санька не в силах скрыть страх и восхищение. А Толян придвигает к нему свое красное лицо.

— Запомни. Можешь хоть сто раз обоссаться, но победи! Понял?

Потом они с Толяном сидят в большом зале, где на скамьях с высокими спинками, закутавшись в простыни, отдыхают множество людей. Толян с закрученной на бедрах простыней пьет «из горла» пиво, а рядом примостился служитель в синем халате. Он еще и барыга — скупщик краденого.

Он вытаскивает из Толяновой сумки несколько пар ношеных наручных часов, портсигар, хрустальную сахарницу...

— А это чего? — спрашивает он, рассматривая чье-то семейное фото.

— Чего-чего! Рамка серебряная. Слепой, что ли?

Толян недовольно выдергивает из рамки ненужную в этой ситуации фотографию.

— Остатки, — продолжает он. — Послезавтра приходи на вокзал, будет новое и много.

— Ох, раздеваешь ты меня, — вздыхает служитель, доставая купюры и принимаясь отсчитывать.

— Санёк, притащи еще пивка.

Толян сидит на том же месте в галифе, сапогах и режется в карты с какими-то двумя насупленными мужиками.

Саня, одетый, мается рядом.

— Щас, щас... — все время говорит ему Толян.

Мужики проигрывают, злятся. А перед Толяном растет горка мятых купюр.

— Сам не пойму, чегой-то мне так фартит, — удивляется Толян. — Санёк, еще пивка притащи...

Он макает сухарик в соль и небрежно говорит:

— Ну, ты глянь, у меня снова десятка и туз пиковый...

— Стой! — взвивается один из игроков. — И у меня на руках пиковый туз!.. Ах ты сука!

Мужики вскакивают, сжимая кулаки. Толян без разговоров смахивает с табурета горку соли и швыряет в глаза сперва одному, потом другому. Мужики не успели ничего сообразить, а уже покатились по полу, с воем зажимая глаза.

В общей неразберихе Толян подхватывает вещи, Саньку и быстро уходит.

— Там двое подрались, — говорит он по дороге любопытным.

Но уже за дверями, на улице, его останавливают два милиционера. Их, видно, кто-то вызвал.

— Ваши документы, товарищ капитан.

— Мои?! — изумляется Толян. — Вы чё?

Но сержант требовательно протягивает руку.

Щека и подбородок Толяна начинают прыгать и дергаться.

— Док-док-до-ку-менты тебе?! — голос становится высоким, истеричным. — Для того я на Курской дуге горел... Для того в минских болотах гнил... Под Кёнигсбергом с земли кишки свои собирал... чтоб ты, тыловая крыса, у меня документы спрашивал?!

— А ну, кончай!

Сержант угрожающе кладет руку на кобуру.

Толян распахивает одежду до голой груди, на которой синеет профиль Сталина.

— Вот мой документ! — он бьет себя в грудь, тычет в профиль пальцами. — Вот кому документ я показывать должен!!!

— Да ну его на хер... — брезгливо говорит напарник сержанту, и они скрываются за дверями бани.

Толян тут же успокаивается, на ходу аккуратно поправляет одежду и подмигивает Саньке:

— Всегда соль таскай в кармане. Не пожалеешь.

По двору мальчишки гоняют мяч. Санька среди них. Он в азарте. Взмок, раскраснелся. Ему никак не удается отыграть мяч у более ловкого сверстника. Тогда он сильно бьет парня кулаком в грудь.

— Уйди, гад! А то кадык вырву! — грубо выхватывает мяч.

Но другой парень, постарше и вдвое выше Саньки, отнимает мяч уже у него.

Саня дернулся в протесте, но парень берет его ладонью за лицо и небрежно, с издевкой, толкает. Санька отлетает, падает.

Он поднимается с побелевшими от бешенства глазами. Надвигаясь на обидчика, рычит, сжимая кулаки и вводя себя в спасительный психоз:

— Дай! Для того мой батя на Курской дуге горел да в минских болотах под Кёнигсбергом кишки собирал... чтоб ты, тыловая крыса, у меня мяч... Убью!..

Но парень вместо того, чтоб испугаться, задыхается от оскорбления:

— Кто «тыловая крыса»? Я?!

Санька вовремя успевает увернуться от его длинных рук и побежать.

Он бежит по двору, прогнувшись в талии и поджав зад. А парень скачками несется следом и ногой поддает ему по мягкому месту. Один раз, второй, третий...

Вечерний кинотеатр перед последним сеан-

сом. Играет музыка. У входа Толян, он явно кого-то ждет.

Действительно, появляется соседка, докторская жена. Слов не слышно, но ясно, что это их тайное свидание.

Они проходят в зал, где та же музыка звучит еще громче. Пробираясь между рядами, соседка что-то оживленно рассказывает, кокетливо заглядывает Толяну в глаза и... натыкается на сидящую Катю. Для Толяна, как видно, это не сюрприз. Выходит, он и вел соседку к Кате. У докторской жены на лице полный сумбур чувств и мыслей. А он галантно представляет женщин друг другу. Катя холодна, но спокойна. А сбитая с толку докторша кисло улыбается и старается понять, что все это значит.

Она неохотно опускается рядом с Катей. Гаснет свет, начинается фильм «Весна».

Через короткое время Толян, что-то вспомнив и обещая скоро вернуться, с извинениями выбирается к выходу. Докторша провожает его растерянными умоляющими глазами.

В фойе на чемодане дремлет Санька. Увидев Толяна, он сладко потянулся.

...«И старый пень в осенний день, — поет на экране Любовь Орлова, — березкой снова стать мечтает...»

Соседка докторша вытаращенными глазами смотрит на экран да иногда косится на невозмутимую Катю. От нелепости ситуации соседка вообще потеряла способность что-либо соображать и критически анализировать.

А в это время в полутемном ночном дворе Толян торопливо подталкивает Саньку к пожарной лестнице.

— Давай, Санёк. А я следом...

— Чего?

— Ты только откроешь... делов-то...

— Мы... воровать? Да? — заговорщически спрашивает мальчик.

— Сказал!.. Задание у меня.

— Какое? — Санькины глаза загораются.

— Секретное. Кончай болтать! — Толян дает ему легкий подзатыльник. — Ну? Вперед, ворошиловский стрелок.

Но Санька медлит, слегка упирается.

— Ты чё забздел-то? — Толян присаживается рядом. — Ты, случайно, не девочка Наташа? Может, тебе бантик повязать?

— Я не забздел! И я не девочка!

— Докажи!

И он подхватывает Саню, заставляет уцепиться за ржавые прутья лестницы. Подталкивая перед собой, начинает подниматься вверх.

— Быстро! Времени нет, фраерок!

Вот они уже высоко. Санька неловко ставит ботинок, срывается ногами, повисает в воздухе. Толян вовремя придерживает испугавшегося мальчика.

— Не бздэ, Санек, прорвемся.

Остается совсем немного.

Санька начинает выть, вертеться, пытаясь сползти мимо Толяна вниз, размазывает о его погон грязные слезы.

— Не хочу. Мы получаемся воры, нас посадят в тюрьму...

— Кто воры? Кто в тюрьму? Ты не доспал, что ль, фраерок?

Толян поворачивает к себе его лицо, заставляет смотреть в глаза. Говорит строго и серьезно.

— Знаешь, с кем бьется мой батька?

Саня притихает и не очень уверенно:

— Какой батька? Сталин?

— Ну! — подтверждает Толян. — С врагами он бьется. С вредителями.

И Толян кивает на темное окно.

— Там живет враг.

Санькины глаза становятся круглыми и блестящими, как у мышонка.

— Какой враг... шпион?

— Ну!.. Мне поручено, а ты паскудишь! Кто ты после этого, а? Пособник ихний?!

— Я?! Честное слово, я не пособник!

— Так докажи!!

Саня вздыхает.

— Только я... писать хочу.

— Терпи, — Толян последним рывком достигает уровня окна. — Ты сможешь! Ты смелый пацан!

Санька и правда совершенно бесстрашно дает себя взять за ворот. Толян несколько раз проверяет крепость пальтишка, а потом, собрав все силы, вытягивает руку. Санька, повиснув над пустотой, как ошалевший котенок, вцепляется в форточку и бойко влезает внутрь.

Его вытаращенные глазки уже мелькают за стеклом.

— Открывай шпингалеты! — взволнованно шепчет Толян.

Санька дергает то за один замок, то за другой, но ему не хватает сил.

Он приникает к стеклу, виновато пожимает плечами.

Внизу гавкнула собака. Толян замер. Прошла группка людей.

А Санька ждет. Толян говорит ему тихо, раздельно, почти по слогам.

— Ты должен. Иначе мне тебя не достать.

Санька понимает, что это значит. Дернул — снова безуспешно. И запаниковал.

— Дергай, ублюдок! — почти в голос рычит Толян.

Санька яростно рвет шпингалет на себя. Снова и снова...

— Дергай, рахит поганый!

Санька рвет, рвет...

— ...Дергай, не то брошу, и пусть тебя расстреляют!..

Санька с непонятно откуда взявшейся силой вцепляется в шпингалет, рвет и открывает. Хватается за второй, снова рывками, забыв себя, все на свете... Шпингалет как выстрелил. Санька, не удержавшись, падает в темноту комнаты.

А в кинотеатре Катя говорит соседке:

— Я сейчас. Пойду, гляну гдей-то он?

И тоже уходит. Докторша остается одна. Встать неловко, вроде ей кино неинтересно, но и сидеть — полный идиотизм. Она все же остается сидеть.

А Катя быстро пересекает пустое фойе. Забирает из подсобки свой чемоданчик.

— Спасибо, что постерегли, — говорит она уборщице.

— Да не за что.

— А мальчик мой где?

— Так папка его забрал. Велено тебе прямо на вокзале их дожидаться.

Толян в это время быстро проходит по темным комнатам, под кроватью нашел пустой баул, ставит его так, чтобы можно было складывать ворованные вещи. Открывает ящики стола, торопливо рассовывает по карманам деньги, еще какие-то мелочи. Все это ловко, привычно, без лишних движений...

— Эй! — доносится с улицы в неплотно закрытое окно женский голос. — Кто там безобразит, а?

Толян замер. И Санька тоже.

Мужской голос:

— Ты чё шумишь, Савельевна?

— Вроде к доктору в окно ктой-то лез.

— Да ну?! Может, показалось?

— Точно говорю! Кликни дворника, нехай проверит.

Толян не стал мешкать. Саньку за шиворот и к дверям. Быстро пооткрывал замки... Бесшумно выскользнул за Санькой на темную лестницу. Дверь аккуратно захлопнул...

Но внизу уже бухтит и кашляет дворник с неугомонной Савельевной.

Толян утягивает Саньку выше этажом. Оттуда, прижавшись к стене, они слышат, как дворник туркнулся в докторскую дверь. Саньке и страшно, и восторг от участия в чем-то опасном и нужном. Он стоит, прижавшись к Толянову боку, ощущая на лбу и волосах его большую, горячую ладонь.

— Все закрыто. Чё ты дурью-то на ночь маешься? — ворчит дворник.

— Говорю, в окно лезли!

— Ладно, вызову милицию, — вздыхает дворник. — Только они приедут через час да накидают мне... за ложный вызов!..

Катя стоит на краю вокзальной площади, чуть в стороне от башенных часов.

Рядом затормозила «скорая помощь», старый фургон еще военного времени. В кабине кроме шофера пожилая женщина-врач. Она смотрит на Катю и кричит кому-то назад, за перегородку:

— Эта? — и Кате: — Залазь!

Но Катя лишь беспокойно всматривается в незнакомую врачиху.

Из задней дверцы выскакивает Толян.

— Катюха, быстро!

Катя растерянно:

— А Саня? Где Саня?

— Да залазьте вы! — злится водитель. — За десять рублей я вас всю ночь катать, что ли, буду?!

Толян утягивает Катю в машину.

Машина, ревя старым мотором, мчит по городу. Но в салоне об этом можно догадаться лишь по тряске. Окна замазаны белой краской и только кое-где процарапаны.

На мешках с больничным бельем спит Саня. Катя, примостившись рядом, поправляет на нем сбившуюся кепку.

— В этот раз у нас вышла промашка, — виновато улыбается Толян.

— Ты мальчика зачем брал?

— Так, это... Кто ж знал, как у тебя с докторшей обернется...

Катя не верит, но и что думать не знает. Просто встревоженно гладит спящего сына. А Толян продолжает:

— Щас за город, до станции Молотовская. Там нас никто не найдет, там и сядем на поезд...

Катя смотрит на него грустно и устало. По лицу Толяна, будто царапая, пробегает уличный колючий свет.

— Ухожу я от тебя, Толик. На этот раз вправду ухожу.

Он не удивился.

— Куда?

— Поеду в Иваново. Говорят, там работницы нужны.

— Ну и давай, — соглашается он. — Может, кого получше найдешь.

— Может, и найду... Но любить так не буду.

Толян неопределенно хмыкнул.

Три часа ночи. От сырого тумана огни расплываются тусклым ореолом. На маленькую безлюдную станцию вползает поезд.

Катя, увлекая за собой осовевшего мальчика, торопится к своему вагону. Толян следом

несет чемодан. Он в шинели, но без погон. Видно, что ему на открытом месте неуютно, не по себе.

Остановились у подножки. Катя подает билет сонной проводнице.

— На подсадку мы. Одно место. Мальчик и я.

Катя и Санька смотрят на Толяна, будто чего-то от него ждут.

— Все. Идите, — отступает на полшага он.

Катя рванулась, прижалась лбом к его губам, заговорила торопливо.

— В Иваново, может, общежитие дадут. Мальчику в школу скоро. И если б ты...

— Кончай, Кать, мне моя жизнь нравится. Мне другой не надо.

Он ее легонько отстраняет. Роется в карманах, достает, что под руку попалось — колечко с красным камешком, жемчужные сережки...

— Возьми на первое время.

Она горько усмехнулась.

— Скажешь, на базаре для меня купил?..

И отстранила его руку.

Толян присел рядом с Санькой.

— Ну, фраерок? И ты хочешь от меня уехать?

Саня смотрит с укором.

Толян сует ему в карман кольцо и сережки. Катя видит, но она уже спохватилась о другом. Снова прильнула к Толяну, шепчет:

— В чемодане... в чемодане у меня твой наган!

— Пусть. Мне сейчас не с руки... — усмехается. — И повод будет тебя повидать...

Паровоз крикнул и дернул вагоны.

— Всё.

Они поцеловались как-то сухо, скомканно. Катя ставит на подножку чемодан.

Они не видят еще, что за Толяновой спиной возникли из тумана две фигуры в милицейской форме. А Саня увидел, испугался, выхватил из кармана сережки и, бросив под вагон, побежал в сторону.

— Куда? — вскинулась Катя.

Тут Толян дал промашку. Оттого, что побежал мальчик, оттого, что он сам увидел милиционеров слишком поздно и слишком близко, Толян дернулся и, петляя, бросился в туман.

— Стой!

Ему уже не оторваться от милиционеров. Тогда, резко развернувшись, он швыряет что-то в лицо налетевшему первому. Тот взвыл, схватился за глаза. А Толян снова бежать. Но второй дает ему подножку и, навалившись, мгновенно приставляет пистолет к затылку.

Все происходит в считанные секунды. На фоне медленно уплывающего поезда.

— Вещи! — кричит оторопевшей Кате проводница и, видя, что Катя в поезд не собирается, сталкивает с подножки чемодан.

Катя сидит в тесной комнатке станционной милиции. Грузный, краснолицый милиционер навалился грудью на стол, он чуть не лопается от негодования.

— Чё ж он тогда побежал?!

— Он за мальчиком...

— ...У его б только документы проверили! А он, подлюга, солью в сержанта! Да за это пять лет при добром прокуроре!.. И мы еще здесь... голову два раза оторвем...

— Он же не со зла. Ему показалось, что с мальчиком что-то. Ему часто кажется, — униженно канючит Катя. — Он же демобилизован по контузии, вы тоже, небось, воевали, небось, и ранения имеете... Пожалейте, у него мальчик... Как мальчику без отца оставаться?

А мальчик стоит в холодном пустом коридоре и с интересом наблюдает, как хлопает на ветру перекошенная дверь.

— Не канючь, и детями меня не жалоби. У сержанта их двое. А если он ослепнет?

— Может, — несмело начинает Катя, — может, семье его передать... У меня колечко, сережки... Может, тогда вы отпустите?..

— Ах ты умница! И самому под суд! Да?

— Зачем вы так?

— А как же?!

— Просто солдат поможет солдату.

Милиционер отмахнулся.

— Да у нас вся страна солдаты!

Катя тяжело вздыхает, смотрит, как он сердито уставился в стол.

— Не знаю, — ворчит он, — я, конечно, после дежурства буду у сержанта в больнице. Могу попробовать, да что толку...

— Я... я сейчас... — не веря своему счастью, Катя пятится из комнатки.

— Быстро давай, ждать не стану.

Катя выбегает в коридор, бросается к Сане.

— Давай... где эти... ну, что он тебе дал?!

Саня растерянно хлопает глазами.

Мать и мальчик, спотыкаясь в предутреннем сумраке, пробегают вдоль шпал. Чуть возвращаются... Катя пытается понять, где стоял вагон.

— Здесь?

— Вроде...

Она падает на колени, начинает искать, всматриваясь в темные провалы между шпал.

— Ищи, Санечка, милый, Богом тебя заклинаю, папкой твоим. Ищи.

Саньку просить не надо, он и так уже ползает, старается не меньше Кати.

— ...Мы их обязательно найдем, мой хороший... не может же так быть! Некуда им отсюда деться...

Мимо с ревом проносится товарняк. Колеса грохочут рядом, обдавая их грязью, мусором. Грохот уносится прочь.

— Нет, — говорит мать, — надо иначе. Ты начинай с той стороны, а я с этой.

Теперь они медленно сближаются. Но между ними еще метров пятьдесят.

Катя посматривает на сына. И такая решимость в ее глазах, что ясно — или она найдет, что ищет, или ей не жить.

Понемногу светает.

Между ними остается несколько метров, и Саня уже не верит, измученно посматривает на мать. Он чувствует себя во всем виноватым... И вдруг она подхватывает со щебенки золотое колечко. Санька заметался вокруг, нашел одну серьгу, потом вторую. Мать заплакала от радости, расцеловала Саньку и бросилась к станционному зданию.

Но на месте краснорожего сидит уже другой милиционер.

— ...Он сменился и уехал, — говорит равнодушно о краснорожем другой милиционер.

Санька с нетерпением ходит по коридору, ждет.

— Да ты что?! — милиционер выпучил глаза на Катю и бросил ей сережки в лицо. — Ты мне взятку, что ли, даешь?! Да я тебя за это... под статью! Раком поползешь на лесоповал! Мало не покажется!

Катя, собрав колечки, отступает к двери.

— Дайте хоть мужа повидать! — устало просит она.

— Увезли его! В райцентр, в Молотовское! Там его ищи.

Зимнее утро, но еще не рассвело. По окаменевшей от холода грязи ветер гонит поземку. У ворот пересыльной тюрьмы человек двадцать женщин жмутся к костру.

Голос за кадром. Усилия наши оказались напрасны. Но ему повезло. Квартирные кражи не всплыли, а за нарушение паспортного режима и нанесение телесных повреждений он получил всего семь лет. Мы ждали у ворот пересыльной тюрьмы, чтоб увидеть его перед долгой разлукой. Мать не знала, что для нее это будет в последний раз.

Мать толкается среди женщин. Так теплее, и можно что-то узнать.

— А когда повезут?

— Ктой зна. Хиба ж воны скажуть, — тетка украинка прикрывает от ветра морщинистое крестьянское лицо.

Мать присаживается к огню рядом с Санькой.

— Эх, сыночек, сыночек, если б ты не побежал. Был бы он сейчас с нами.

Она не знает, как больно ранит мальчика своими словами. Он резко отходит от костра, прижимается виском к гудящему на ветру телеграфному столбу. Тупо смотрит на высокий забор с колючей проволокой и на автоматчика на вышке.

Но вот за забором залаяли собаки. Толпа качнулась. В открывшуюся железную щель выходит рота автоматчиков туркменов, каждый на поводке ведет злющую овчарку. Собаки с хрипом рвутся к толпе, но солдаты осаживают их. Они выстраиваются в коридор.

Медленно пятясь, к цепочке солдат подъезжает черный «воронок», за ним второй, третий, четвертый... Ясно, что такое количество машин не уместилось бы во внутреннем дворе.

Женщины зашумели. Но дисциплинированные собаки уже не смотрят в их сторону, они напряженно ждут тех, ради кого все это устроено. Один пес все же вертанулся в сторону близко сунувшихся женщин. Туркмен дернул повод, а потом со всего размаха кулаком саданул псу по морде. Без злобы, просто для острастки. Пес облизнулся и преданно вильнул хвостом.

Из ворот показался офицер.

— Всем назад!!! — орет он на женщин. — В случае нарушения порядка огонь на поражение.

— Это как, мама? Это как — на поражение?

Но Катя не слышит, ее уже сдавила и поволокла за собой толпа. Санька рвется, пытается пробиться за ней.

— Назад! — снова орет офицер.

И вдруг за воротами выкрик:

— Первый!

Из щели железных ворот выскальзывает фигура в черном ватнике с котомкой...

— Первый! — отзывается, увидев его, офицер. — Голову не поднимать!

Человек в ватнике, опустив голову, пробегает сквозь строй автоматчиков. Два солдата заталкивают его в «воронок» и кричат:

— Есть первый!

— Второй! — выкрикивают за воротами, и в щель выскальзывает второй — совершенно такой же, в таком же ватнике с котомкой.

— Второй! — отзывается офицер.

А человек, протрусив мимо солдат, тоже исчезает в «воронке».

— Третий!

Женщины вопят, стараются пробиться поближе и узнать своего в пробегающих одинаковых фигурах.

— Ванечка! Ванечка! Я здесь!..

— Голову не поднимать!

— Одиннадцатый!..

— Сережа! Нина родила!..

— Кого?! — выкрикивает безликий Сережа.

Собаки кидаются на него, начинают рвать ватник. Женщины орут. Туркмены осаживают псов.

— Девочку! Девочку! — кричит вслед женщина, но одиннадцатый не слышит, он уже скрылся в машине.

— Тринадцать!..

— Четырнадцать!..

— Мыкола! Батько вмэр! Батько вмэр, Мыкола!..

— Пятнадцать!..

— Толя! Толечка! — кричит Катя и рвется сквозь клокочущую, стесняющую ее толпу.

Толян — В.Машков

Санька увидел, узнал Толяна.

Толян, опустив голову, трусцой бежит сквозь строй автоматчиков. Без котомки, руки назад.

Санька рванулся и мимо толпы побежал у самых шинелей.

— Есть пятнадцать!

Еще мгновение, и Толян исчезнет в «воронке».

— Папка, родненький! — вопит Санька.

Толян удивленно глянул из-под солдатской руки и исчез в темном проеме. «Воронок» захлопывается, трогается с места.

Санька бросается следом, теряет на бегу шапку. Сзади лают собаки. Выкрикивают номера конвоиры.

Санька бежит за машиной и не может остановиться...

— Папка! Родненький! — рыдает он. — Не бросай нас! Родненький, не бросай!!

Но «воронок» набирает скорость...

Голос за кадром. С тех пор мне больше не являлась тень солдата, моего настоящего отца, наверное, потому что в тот день я его предал.

Зимний день. Саня сидит на чемодане у какого-то медицинского барака. Мимо сохнущего на веревке белья проходит доктор в грязном халате. Берет Саню за руку.

— Пойдем.

Мамина койка стоит в дощатом закутке. Рядом на стуле — облупленный эмалированный таз и такой же кувшин. Мать, осунувшаяся, с кругами вокруг измученных глаз.

— Ма, что с тобой? — Санька наваливается локтями на кровать, прячет лицо в ее горячих ладонях.

— Сыночек, — улыбается мать, а взгляд жалобный, птичий, — ты ел?

— Ел.

— Что?

— Повариха картошку дала и еще кисель.

— Скажи, чтоб и мой отдала...

Она поморщилась и тяжело задышала.

— Ма, чего ты? Тебе больно, да? Чего это за операция? Они говорят, операция, а чего оно за операция, не пойму.

— Женская, — уклончиво отвечает мать.

— А чё это «женская»?

— Так... Ничего хорошего.

Она снова через силу улыбается и дышит еще трудней.

— А ты когда выйдешь, а то мне надоело одному?

— Скоро, родной.

Он немножко повеселел.

— Ма, спой мне песенку.

Она смотрит с нежностью, но как-то странно.

— Устала. Лучше ты сам.

— Про три свидетеля? — уточняет Саня.

— Да.

Он набрал воздух и негромко запел. Поет и перебирает ее пальцы, а она ласково откликается.

— За дальнею околицей, за голубыми вязами,
Мы с милым поклялись в любви своей...

Санька перевирает слова и мелодию, но поет, старается. И не замечает, что Катины пальцы неподвижны, и ее взгляд, устремленный в потолок, остановился.

Голос за кадром. Мама умерла от перитонита после неудачно сделанного аборта... Я слышал обрывки разговоров врачей, но тогда все эти подробности мне были непонятны и безразличны...

— ...И были три свидетеля, река голубоглазая,
Березонька пушистая да звонкий соловей...

Санька старательно поет у Катиной кровати, еще ни о чем не подозревая...

Зимнее кладбище, Саня стоит у свежего могильного холмика...

Голос за кадром. Маму похоронили здесь же, в Молотовске. С тех пор никого ближе Толяна у меня на свете не осталось. Пистолет мне удалось надежно запрятать. Я перепрятывал его еще много раз позже, когда меня сдали в детский дом. Долгие годы я жил мечтою, что Толян освободится и навсегда заберет меня отсюда.

Весь этот текст идет на фоне сменяющих друг друга кадров: Саня достает из-под сваленных бревен сверток. Его руки поспешно разматывают тряпки, открывая пистолет и вырезанную из журнала помятую фотографию Сталина...

Руки умело чистят детали, ловко собирают пистолет, спеленывают тряпками... Но это уже другие руки. Это уже двенадцатилетний Саня. Он прячет сверток в отдушину под кирпичной стеной детдома.

Вот он марширует в строю детей. Они стрижены и одеты в серые робы...

Вот он жестоко дерется со сверстником среди грязных круглых дыр детдомовской уборной...

Копает траншею у городской почты...

Саня с другими детдомовцами весело тащат по улицам городка металлолом — ржавые трубы и металлическую койку с покачивающейся на ней дохлой собакой. Из репродуктора гремит: «Жила бы страна родная, и нету других забот»...

Всю ржавую рухлядь дети сваливают к ногам воспитателя.

— Мало! — выкрикивает он бодро. — До нормы еще двести кг!

Он замечает на куче железок дохлого пса.

— Убрать! Ублюдки! Живодеры сраные!

Мальчишки, довольные, разбегаются.

И уже через минуту, перескакивая поросшие травой рельсы, тащат, воруют из открытого товарняка новенькие железные детали.

— Тут лома на двести тонн!..

Саня с выпученными от напряжения глазами уволакивает через рельсы тяжелую чушку. По пути еще подхватывает какой-то ржавый велосипедный руль.

Приостановившись за ангаром передохнуть, он ловит ухом знакомый наигрыш гармошки. Откуда-то из-за построек мужской голос поет:

— Эх, дороги, пыль да туман.

Санька рассеянно бросает тяжелую чушку, идет, все убыстряя шаг. Он узнал знакомый голос и мечется в лабиринте станционных складов, пытаясь приблизиться.

Толян, в компании каких-то забулдыг, устроился с пивком на ящиках у станционной чайной. Он несколько обрюзг и размордел, не то от прожитых лет, не то с перепоя.

Саня, выскочив из-за складов, увидел, узнал и, не дойдя десяти шагов, остановился. Он стоит на дороге, с зажатым в руке ржавым рулем, и жадно всматривается в человека, встречи с которым ждал все эти годы.

— Ты чё, пацан? — спрашивает один из мужиков. — Руль продаешь?

Саня от волнения и внезапной робости не знает, что ответить.

Толян окинул его равнодушным взглядом.

— Тебе чего, фраерок? Ищешь, что ль, кого?

— Вас, — тихо отзывается мальчик.

Толян чуть заметно насторожился.

— Меня? Зачем это?

— Я Саня, — он подходит ближе.

Ничего не отразилось на Толяновом лице.

— Я Катин сын, — Саня нервничает, говорит громче: — Катю помните?

— Катю? Постой-постой... — он оживляется. — А ее разве Катей звали? Да. Точно. Катя. А ты, значит?..

— Саня, — подавляя стыд и отчаяние, подсказывает мальчик.

Собутыльники повеселели.

— Ну, Толян! Заделал Кате пацана и вспомнить не может!

— Тихо, тихо, — останавливает их жестом Толян.

Он благожелательно смотрит на Саню с видом человека, готового дойти до самой сути.

— Ну, фраерок, и чего? Чего ты хочешь-то?

Саня не знает, что ответить, и только краснеет.

— Мать-то как? Катя... — без особого интереса спрашивает Толян.

В этот момент от чайной к ящикам подходит буфетчица, дебелая девка в мини-юбке, она ставит перед Толяном полную пивную кружку.

— Это чтой-то еще за Катя?! Ну-ка, признавайся, кобель вонючий!

И она, прижавшись, что-то жеманно шепчет Толяну на ухо.

В глазах мальчика загорается холодный огонек.

— Да ты чего? Какая жена?! — со смехом отмахивается Толян от буфетчицы. — Я просто спросил... И он мне не сын, слава Богу. Верно? — И он, довольный, смеется. — Гляди, ревнует она...

Саня стоит совершенно убитый, а Толян отстраняет буфетчицу и, повернувшись к нему, говорит пьяненько и удивленно:

— Влюбился я, понимаешь, в эту, ну прямо, как пацан.

Не видя в Сане радости по этому поводу, он делает серьезное лицо, вздыхает:

— Да, было время... Ты как увидишь мать, привет передавай. Так и скажи: «От Толяна». Она вспомнит.

И тогда у Саниного ботинка начинает расти небольшая лужица. Он, сгорая от стыда и отчаяния, бросает дурацкий руль и, оставляя мокрые следы, убегает за станционные склады.

Сзади к забору детского дома примыкает не то заброшенное поле, не то пустырь. Саня не сразу виден в густой траве.

Он сидит, уставившись на лежащий перед ним пистолет. По стволу проползла и взлетела букашка. Облака тускло отражаются в сером металле. Пистолет неподвижно лежит на промасленной тряпке. Он будто задал вопрос и ждет ответа.

Вечер. Станция. Скрещение рельсов. Замерли товарные составы.

Подныривая под их темные днища и припадая к земле, вдоль вагонов пробирается Саня. Он старается не упустить мелькающие за колесами ноги идущего человека. Это Толян.

В руке у него тяжелые узлы. Он торопится вдоль товарняка, ищет открытый вагон. Саня устремляется следом.

Поравнявшись с открытым вагоном и воровато оглянувшись, Толян забрасывает в него сперва первый тюк, потом второй...

Он не видит, как Саня, вытащив из-за пазухи тяжелый пистолет, с трудом поднимает его перед собой на вытянутых руках, целится.

Толян как раз решил отлить перед дальней дорогой.

В этот момент вагоны дрогнули и медленно покатились. Толян, тихо матерясь и на ходу застегивая штаны, торопится следом.

Саня жмет на курок. Но пистолет не взведен. Саня задергался, впопыхах пытается оттянуть тугой затвор.

А Толян уже забросил на вагонный пол свое грузное тело, поднимается на колени.

В последний миг Саня отчаянно вскидывает пистолет и стреляет в распрямившуюся спину.

Выстрел тонет в грохоте встречного поезда.

В мелькании бликов Саня успевает увидеть, как Толян заваливается на спину. Как свесилась из вагона запрокинутая, безжизненная его голова.

Товарняк набирает ход, а Саня, дождавшись, когда с ним поравняется очередной открытый вагон, швыряет пистолет в его темное чрево.

Пустая детдомовская столовая, с притушенными в этот поздний час огнями. Саня, вернувшись со станции и не найдя ничего съестного, наливает в стакан остывшего кипятку, бросает в него сахар и, усевшись за стол, рассеянно ворочает в стакане ложкой.

Голос за кадром. Так я остался на земле совершенно один. Но мне стало легче... Потому что я убил то, что ненавидел. Я больше не хотел быть похожим на него...

Бьется, позвякивает ложка о грани стакана. Саня смотрит на нее невидящими глазами...

Голос за кадром (*продолжает*). ...Я стремился к другой жизни, и я ее достиг.

На заднем сиденье газика человек в военной камуфляжной форме. Угрюмое невыспавшееся лицо, короткая стрижка, седеющие виски. Это Саня.

В предутреннем сумраке газик рвется вниз по ухабам горной дороги. Сквозь его рев слышна далекая перестрелка.

Возникает титр: «Чечня, 1996 год».

Автомобиль вырывается к маленькой железнодорожной станции. Отзвуки боя доносятся и сюда.

Саню встречают десантники с автоматами.

— Ваш вагон уже ждет, товарищ полковник, — говорит ему на ходу десантник в черных очках.

Расчищая путь в толпе скопившихся на перроне беженцев, он сопровождает полковника к зданию одноэтажного вокзальчика. Полковник идет быстро, не поднимая глаз на выкрикивающих просьбы женщин с детьми, стариков, и исчезает в здании вокзала.

В кабинете начальника станции беспорядок. Видно, что и здесь недавно шли бои. Полковник садится на стул.

Десантники быстро заводят и ставят у стены трех пленных чеченцев.

Полковник поднимает красные от бессонницы глаза.

— Вы для меня не пленные, вы для меня бандиты. Но ветеранам Афгана я сохраню жизнь. Есть среди вас такие?

Полковник ждет ответа. Чеченцы враждебно молчат. Наконец старший из них произносит:

— Сам не знаешь, что говоришь. Не мы бандиты, ты бандит.

Полковник, помедлив, решительно встает, давая понять, что разговор окончен.

Он проходит по коридорчику, ведущему на перрон.

— Что с ними делать, товарищ полковник? — спрашивает на ходу командир десантников.

— Тебе они нужны?

— Нет.

— И мне не нужны, — отвечает полковник, и это звучит, как приговор.

Он с трудом продвигается по перрону сквозь толпу обступивших его беженцев. Отзвуки боя стали громче.

— На кого нас бросаете, вояки?!

— Куда с детями без крова?!

— Еды нет, денег нет, и уехать в Россию не на чем!..

Полковник, красный от стыда и гнева, не отвечает и не смотрит им в глаза.

У него на пути, привалившись к ограде, сидит бомж — бородатый русский старик в лохмотьях.

— Драпаешь, командир? — пьяно задирает он полковника. — Дай на опохмел герою Магадана.

Десантник раздраженно отталкивает его протянутую грязную руку.

Бомж взрывается, орет вдогонку:

— Падлы! Фраера! Дайте на водку! — он пытается встать. — Я ж за вас кровь проливал!!! В танке горел под Кёнигсбергом!..

Полковник резко обернулся. Косматое лицо старика красно от ярости и захлестнувшего кашля, на лбу и шее вздулись вены. Он мотает головой и, выпучив глаза, судорожно хватает ртом воздух.

Полковник делает неуверенный шаг.

— Толян... ты?..

Но бомж, не в силах справиться с удушьем, валится на бок.

Полковник бросается к нему. Не обращая внимания на чудовищный кашель и сопротивление, разрывает ветхую кофту и засаленную рубаху...

Бледный профиль Сталина мелькнул на вздыбленной груди.

— Толян! — в смятении выдыхает полковник.

Но старик, выплевывая что-то яростное, вырывается. Он корчится в приступе кашля, снова валится на бок, хрипит угасая.

— Толян! Постой, погоди, не... не умирай!

В глазах полковника отчаяние. Он пытается заставить биться сердце. Ударяет сцепленными руками в открытую старческую грудь, в профиль Сталина. Как рубят дрова. Еще раз, не обращая внимания на взгляды оторопевшего десантника и понуро стоящих людей, вдоволь повидавших смерть.

Тело под ударами вздрагивает раз за разом и снова замирает.

— Оставьте его, товарищ полковник, — вмешивается десантник, — он уже мертвый.

Полковник опускает руки, с болью всматривается в остекленевшие глаза. Перед ним труп незнакомого человека. Чуть приподняв, полковник резко задирает на его спине рубаху. Ни шрама, ни оскалившегося барса.

Полковник ошеломленно поднимается...

Под угрюмыми взглядами беженцев устало идет через рельсовые пути к стоящему на отшибе тепловозу и прицепленному к нему единственному вагону. На ходу бросает командиру десантников:

— Женщин с детьми в мой вагон.

— Но там же документация...

— Выполняй, — обрывает полковник.

В шуме и выкриках мужчины-беженцы вталкивают в вагон женщин с детьми. Поспешно обнимают их на прощание.

Полковник, не обращая внимания на детские и женские голоса за дверью, неподвижно стоит в купе, заставленном ящиками, и опустошенно смотрит в окно.

Пейзаж за стеклом дрогнул и поплыл...

В дверном проеме возникает измученное женское лицо. На руках у женщины ноющий трехлетний малыш.

— У вас водки не найдется?

Полковник не сразу понял.

— Водки, — повторяет женщина.

Не удивившись и не включившись в происходящее, он вскрывает стоящую на столике бутылку, наливает стакан, протягивает ей. Она не берет, а лишь обмакивает в него ватку.

Полковник так и остается со стаканом в протянутой руке. А женщина, отступив в коридор, выжимает ватку и, прикрыв ею больное ушко ребенка, обматывает его голову платком. Малыш тихо и устало воет...

Полковник отвернулся к окну.

В просвет между вагонами видна группка десантников и три поставленных к стене пленника. Залп, и чеченцы рухнули на землю...

Полковник рефлекторно рванулся, но поезд уже тронулся, и окно заслонил обгоревший остов вагона, потом потянулись разрушенные склады...

Помедлив, полковник залпом выпивает водку.

Тяжело, через голову стягивает рубаху, забирается на верхнюю полку и отворачивается к стене. Над его лопаткой явственно видна оскаленная морда барса.

В купе доносятся всхлипывания мальчика, ласковые уговоры матери. Сквозь стук колес ее голос начинает петь:

— За дальнею околицей, за голубыми вязами...

Мать поет и смотрит на своего мальчика светло и нежно. А он, как грустный теленок, шевелит губами, стараясь повторить за мамой простые наивные слова:

— И были три свидетеля... река голубоглазая, березонька пушистая да звонкий соловей...

Плечи и спина полковника начинают содрогаться в беззвучных рыданиях.

А за окном летят разрушенные постройки, обгорелые столбы, серые предгорья...

Сидят в открытых купе, на полу в коридоре женщины, дети, старухи. Плачет, уткнувшись в стену, мужчина. Под стук колес и негромкую песню несется куда-то этот странный вагон. И люди в нем едут, стараясь убежать от беды, от вины, от войны...

РОМАН ПОЛАНСКИЙ

Роман

ГЛАВА 18

«Отвращение» было средством достижения цели, целью был «Тупик». Три года спустя после написания сценария у нас с Жераром наконец-то был на руках контракт. Майкл Клингер и Тони Тенсер согласились на бюджет в 120 тысяч фунтов с условием, что мы найдем компанию, которая завершит работу, в случае, если съемки затянутся и потребуются новые вложения. За значительное вознаграждение «Филм файнэнсиз», крупный британский концерн, дал согласие. Я получал достойный гонорар в 10 тысяч фунтов.

В поисках места для натурных съемок я обратился в Королевское географическое общество. Его сотрудники очень любезно предоставили несколько фотографий местечка, которое, по их мнению, могло бы подойти. Холи-Айленд, клочок земли в трех милях от Нортумбрии, соединялся с берегом перешейком, который обнажался лишь в часы отлива. Именно такой уголок и рисовался нам с Жераром с самого начала.

Холи-Айленд действительно идеально подходил нам. Он был часами отрезан от берега, в период отлива его окружали пески, там даже замок был, где

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 6 — 9.

мы могли провести основную часть съемок. Джин пришел в восторг. «Если место мне так понравилось, следует сразу же на нем и остановиться, — сказал он, — и незачем ехать на север». Равнодушие Джина взбесило Клингера, после чего между ними возник разрыв. Ведь в конце концов Джин считался продюсером картины.

Когда мы с Жераром писали сценарий, то прототипами для нас служили Пьер Рустан и Анджей Кательбах. Теперь на роль Джорджа, трусливого женоподобного мужа, пригласили Доналда Плезанса. Он был другой комплекции, но очень напоминал Рустана. Труднее было подобрать исполнителя на роль крикливого гангстера Дики. Нам нужен был кто-то вроде Уоллеса Бири. Как-то раз Джин позвонил мне, чтобы я включил телевизор, потому что там показывают дискуссию, один из участников которой, возможно, заинтересует меня. Здоровенный американский актер Лайонел Стэндер столь громогласно защищал свою точку зрения, что никто не мог и слова вставить. И голос, и внешность у него были как раз то, что надо, и я немедленно связался с ним. Стэндер уехал из США по политическим мотивам и теперь делал себе карьеру в Лондоне. Ему не терпелось получить роль в крупном фильме. Я тут же нанял его.

На маленькую роль любовника Терезы мы пригласили Иена Куорриера. Я предупредил, что от него потребуется лишь выглядеть англичанином и научиться ходить на руках.

Теперь оставалась не новая для меня проблема героини. Мне очень хотелось взять совершенно неизвестную актрису. Я перепробовал множество молоденьких девушек и фотомоделей, но ни у одной не хватало профессионализма. До начала съемок оставалось всего несколько дней, и я уже почти отчаялся, когда услышал, что Франсуаза Дорлеак, сестра Катрин Денёв, как раз приехала в Лондон. Хотя мне не хотелось, чтобы Терезу играла француженка, сценарий можно было легко переделать. Я нанял ее без проб, и все было готово к съемкам.

Холи-Айленд, называемый еще Линдисфарн, — странное место. Говорят, там обитает множество духов. Его небольшая сплоченная община насчитывала менее трехсот человек, в основном это были фермеры, рыбаки, браконьеры и мародеры, и они не любили, когда чужаки задерживались на острове долее, чем на день-другой.

Наша съемочная группа заняла практически все свободное жилье на острове. Я потребовал себе трейлер, который расположил в уединенном местечке вблизи кладбища. Отношения в группе были не из лучших, и я с самого начала понял, что после работы нам лучше не общаться. К счастью, у меня было по крайней мере три единомышленника. Одним из них была Джеки Биссет, отличавшаяся столь же очаровательным характером, как и внешностью. Она была в восторге оттого, что жила на острове, и мелкие неудобства ее совершенно не смущали. Двое других были Джек Макгоурен и его жена Глория. Джек был не только замечательным актером, но и настоящим профессионалом. Он мог часами, не жалуясь, простаивать в ледяной воде. Мы с Жераром решили, что следующий сценарий напишем специально для него.

Снимать мы начали в августе, который считался на острове «надежным» месяцем, но освещение менялось каждую минуту. Внезапные бури, изменчивые облака вносили полный хаос в расписание съемок. К тому же остров оказался местом паломничества туристов, так что по выходным замок был для нас недоступен.

На съемках любого фильма атмосфера самой истории скоро начинает распространяться за пределы съемочной площадки. После того как к вечеру работа заканчивалась, полностью избавиться от напряжения «Тупика» не удавалось. Мы с Жераром написали черную комедию о том, как трое людей оказались вместе в вынужденной изоляции, — своего рода исследование невроза, в котором условности триллера поставлены с ног на голову. К несчастью, исполнители трех главных ролей вскоре стали играть их и в жизни.

Доналд Плезанс, самый опытный актер, получил главную роль, но все равно постоянно стремился отодвинуть остальных в тень. Он разными хитроумными способами направлял внимание камеры на себя. Несмотря на его выдающиеся способности, с этим человеком нелегко было иметь дело. На остальных исполнителей он смотрел сверху вниз, делал им мелкие гадости. Он поставил меня перед фактом, когда обрил голову. Хотя это придало его образу некоторые интересные черты, меня возмутило, что он предварительно не посоветовался со мной.

Беда Лайонела Стэндера заключалась в том, что в жизни он слишком напоминал своего персонажа. Крикун, нахал, болтун, которому постоянно нужно было находиться в центре внимания. Сначала нас это забавляло, и мы с интересом выслушивали его повествование о том, как он сражался с маккартистами, как в Голливуде его преследовали правые, которые в конце концов и вынудили его отправиться на поиски работы в Англию. Но слушать одно и то же в сотый раз нам скоро надоело.

У Франсуазы Дорлеак были свои странности. Она прибыла на Холи-Айленд с двадцатью че-

моданами и почти совершенно лысой собачонкой чихуахуа, которая огрызалась и скулила. Франсуаза контрабандой провезла ее в Великобританию в сумочке, нарушив закон о карантине. Во время месячных Франсуаза невыносимо страдала и целыми днями не могла работать. Несчастная и скучающая, она сразу же невзлюбила и Стэндера, и Плезанса.

На всех сказывалась и клаустрофобия от пребывания на Холи-Айленде. Мы были вынуждены слишком много общаться друг с другом, и всевозможные жалобы текли рекой.

Я дал Иену Куорриеру не одну неделю на то, чтобы научиться ходить на руках, но когда дошло до дела, он смог совершить лишь два-три неуверенных шажка.

У меня в трейлере быстро размножались уховертки. Вернувшись совершенно измученным после целого дня съемок, я обнаруживал в постели колонию блестящих жучков. Я неутомимо сражался с ними большими дозами ДДТ.

Самой острой моей проблемой был Лайонел Стэндер. Ленивый в душе, он взялся за свою роль с почти маниакальным энтузиазмом, которого, к сожалению, хватило ненадолго. Стоило мне сделать ему замечание по поводу интонации или движения, как он тут же перечислял причины, побудившие его сказать или сделать что-то именно так. Любое мое предложение он воспринимал как оскорбление, считая, что все они порождены враждебным к нему отношением или неуважением к нему как актеру. Мне приходилось снова и снова доказывать ему, что нет никакой неприязни, никакого конфликта индивидуальностей, что руководствовался я только желанием сделать все как можно лучше. Тогда он принимался до небес возносить меня, говоря, что никогда еще у него не было такого талантливого режиссера.

На все это уходило бесценное время. Мне стало совершенно ясно, что если не установится ясная солнечная погода, мы очень скоро выбьемся из графика. Когда же иссяк энтузиазм Стэндера, что произошло довольно быстро, работа пошла еще медленнее.

Как Стэндер повредил колено, действительно ли он его вывихнул, как утверждал, — известно только ему. Никто этого не видел, но так или иначе однажды он начал театрально преувеличенно хромать и взял в руки палочку. Съемочная группа, которая с течением времени воспылала к нему неприязнью, заметила, что он не всегда хромает на ту же ногу. «Ну, какое колено болит сегодня, Лайонел?» — так теперь приветствовали его на площадке. Клингер и по сей день считает, что у Стэндера была одна-единственная цель — как можно больше затянуть съемки, потому что по контракту он получал дополнительные деньги за каждый день, если съемки затянутся дольше определенного срока.

Напряжение достигло предела в сцене, где Дики снимает ремень и порет Терезу за то, что она зло подшутила над ним. На репетиции Стэндер начал бить актрису всерьез. «Да ведь это же только репетиция!» — кричал я. Стэндер возразил, что Франсуаза слишком извивается.

Нам пришлось сделать несколько дублей. Догнав Франсуазу и повалив ее на каменный двор замка, Стэндер должен был усесться на нее и избить. Когда дошло до съемок, он ударил ее пряжкой ремня, причинив настоящую боль. Франсуаза сопротивлялась. Колени были разбиты. Вдруг в середине этого реалистического дубля Стэндер остановился и поднял голову. «Ты, сука, — сказал он. — Ты задела мое колено». Чувствуя, что окружающие готовы выбить ему все зубы, я остановил съемки. Стэндер захромал прочь. Франсуаза к этому времени уже рыдала. «Ну что я могу сделать? — обратился я к ней по-французски. — Он ведь сумасшедший». Поняв, что слишком далеко зашел, Стэндер извинился. Кое-как нам удалось закончить сцену без дальнейших инцидентов.

Вскоре Франсуаза заявила, что у нее выпала пломба. Поскольку доверяла она лишь французским дантистам, то выпросила себе два дня. С огромным трудом мы изменили график, и она улетела в Париж. Мы не знали, что собачонку она взяла с собой. Все шло хорошо, пока в Хитроу офицер таможни не проверил ее сумочку, за что и был укушен собачкой. Франсуазу задержали. Чихуахуа отправили обратно в Париж, отчего Франсуаза стала еще несчастнее. Успокоение в конце концов она нашла лишь в объятиях нашего ассистента режиссера.

Потом возникла еще одна проблема, связанная со здоровьем. На сей раз у Лайонела Стэндера закололо сердце. Мы отвезли его в больницу в Ньюкасл на анализы. Они ничего не выявили. Правда, в конце концов Стэндер признался: он скрыл, что в прошлом у него были проблемы с сердцем. Страховая компания заявила, что если с ним на съемках что-нибудь случится, то они расторгнут контракт.

Их удалось уговорить, но лишь при условии, что Стэндер ограничится шестью часами работы в день. В такой ситуации нам оставалось лишь прекратить съемки.

Положение спас Жерар Браш. Внедрившись в лагерь Стэндера, он распространил слух, будто меня настолько потрясла его игра, что я вознамерился сделать его звездой своего следующего фильма Chercher la femme. Но из-за того что у

актера больное сердце и такой неуравновешенный характер, мне приходится с болью отказываться от своего намерения.

Это сработало великолепно. Как по мановению волшебной палочки, у Стэндера прекратились боли в колене и в сердце. Теперь он работал столько, сколько требовалось. Последние недели он вел себя просто безупречно.

Нам оставалось снять одну длинную трудную сцену, в которой пьяный Доналд Плезанс рассказывает Стэндеру о проблемах своей супружеской жизни. Во время его невразумительного бормотания появляется самолет. Стэндер ошибочно полагает, что это мистический Кательбах летит их спасать. Когда он выясняется, что ошибся, то в ярости стреляет по самолету. Звук выстрелов заставляет Франсуазу Дорлеак вылезти из воды.

Мне хотелось снять все одним планом. При съемке эмоционально насыщенных сцен длинные планы предпочтительнее, потому что актер может все время оставаться в образе.

Франсуаза не возражала против того, чтобы сниматься обнаженной с Плезансом в спальне, но на пляже не желала появляться без одежды. Я убедил ее, что снимать ее будут лишь издали. Потом она решила, что вода слишком холодна. Я пояснил, что от нее требуется лишь сбросить халатик и побежать к морю. Как только она окажется вне поля зрения камеры, панорамирующей за мужчинами, она сможет выйти из воды. Потом ей нужно будет снова появиться в кадре мокрой и набросить халатик, будто она только что купалась.

Мы снимали третий дубль, когда мне сказали, что Франсуаза потеряла сознание.

«Приведите ее в чувство!» — прошипел я. Меня волновало лишь, чтобы она появилась в кадре в нужный момент. Когда же этого не произошло, съемку пришлось остановить. Мне было очень досадно, потому что это был наш лучший дубль.

Все преувеличенно суетились вокруг Франсуазы. По-видимому, она упала в обморок от холода, и все старались дать мне понять, что я чудовище. Плезанс от имени остальных выступил с официальным протестом. Поговаривали даже о забастовке, хотя на следующий день Франсуаза была в полном порядке и не держала на меня зла.

После окончания съемок я чувствовал себя совершенно обессиленным. Несколько дней я провел в номере отеля в Лондоне, никого не принимал, не отвечал на телефонные звонки, большей частью просто сидел и смотрел в пустоту. Мне даже с Джеки Биссет видеться не хотелось.

Даже покупка нового дома в Лондоне не слишком обрадовала меня.

Как-то на вечеринке мне предложили попробовать ЛСД, применение которого еще считалось законным в Лондоне. Блондинка, с которой я танцевал, решила присоединиться. Вскоре мы уже обнимались в уголке, и я пригласил ее к себе домой. Мебели в новом доме еще не было, но кровать по крайней мере я купить успел.

Когда мы уходили, друзья спросили, точно ли я смогу вести машину.

— Конечно, — ответил я, ничего необычного еще не ощущая.

— Лучше остаться, — посоветовали мне.

Но у меня были другие планы.

Меня проводили напутствием:

— Запомни, Роман, что бы ни произошло, все это ненадолго.

Мы сели в машину и поехали. Поначалу все шло нормально. Но вдруг деревянный руль изменил форму. На ощупь он тоже стал другим. Я понял, что нахожусь в незнакомом месте. Возьми себя в руки, подумал я. Ты же везешь к себе эту шикарную девчонку. Вот улица, вот церковь. Церковь? Какая церковь? Я не имел понятия, где нахожусь, и остановился.

— Я заблудился, — заявил я.

Девушка с улыбкой откинулась на сиденье.

— Ну так давай отдохнем, — сказала она.

В ее облике было что-то странное, но что, я понять не мог.

Нечеловеческим усилием воли мне удалось добраться до дому. Едва переступив порог, мы снова стали обниматься. Нам было хорошо. Девушка сказала:

— Какая фантастическая лестница! Какой зеленый цвет!

Я видел лишь красные ступени.

Сидеть было не на чем, так что мы отправились наверх в постель. Меня раздражало отсутствие занавесок, свет резал глаза. Окно я прикрыл одеялом.

Девушка села рядом со мной. Я стал ей что-то говорить, но вскоре понял, что она меня не слушает. Она сидела неподвижно, погрузившись в свои мысли.

— Они с нами черт знает что сделали, — сказал я. — Опоили зельем.

— Кто? — переспросила она. — Кто они?

Наверное, ЛСД вызывает что-то вроде паранойи. Я винил других в том, что сделал по собственному желанию. Еще мне показалось, что действие его ослабевает.

— Нет, — тихо сказала она, — по-моему, оно усиливается.

Решив не выпускать ситуацию из-под контроля, я придумал гениальный выход.

— Надо сделать так, чтобы нас вырвало.

К этому времени она бессмысленно повторяла последние слова любой моей фразы. «Вырвало», — пробормотала она. Нас больше не влекло друг к другу, мы стали абсолютно чужими.

Я отправился в ванную и включил свет. И тут все взорвалось. Я смотрел на себя в зеркало. Волосы у меня были флуоресцентного зеленого и розового цвета, лицо постоянно меняло форму.

— Что бы ни произошло, все это ненадолго, — снова и снова повторял я.

Я открыл крышку унитаза и попробовал добиться, чтобы меня вырвало, но ничего не получилось. Я посмотрел внутрь и плюнул, и от моего плевка разошлись радужные концентрические окружности небывалой красоты. Они расплывались, доходя до стенок сосуда.

Я начал наполнять стакан водой из крана. «Я обхватываю пальцами стакан, — сказал я себе. — Теперь я его поднимаю. Зачем я это делаю? Чтобы глотнуть воды». Мне будто необходимо было раскладывать каждое действие на составляющие, как при съемке монтажного эпизода.

Стакан воды я отнес в спальню. Девушка лежала на кровати полуобнаженная и смотрела в потолок. Мы вполне платонически обнялись.

— Вот послушай, это тебя приободрит, — сказал я. — Что бы ни произошло, все это ненадолго.

Я включил транзистор и увидел — на самом деле именно увидел, — как из него полилась музыка. Черный женский голос пел блюз.

— Посмотри на этот голос. Ты его видишь?

Она ничего не ответила.

Хотя ночь состояла из чередования ужаса и депрессии, были и моменты необычайного умиротворения. Несколько раз я испытал восторг. Любовью мы не занимались, зато я дотрагивался до чулок девушки и все никак не мог ими насладиться, до того сказочно мягкими и нежными они казались, совсем как паутинка. «Какая же ты красивая!» Так оно и было, она походила на принцессу из детской книжки сказок.

— Что? — резко спросила она. — Что ты сказал?.

И вдруг вся она преобразилась. Я с ужасом увидел, что вместо глаз и рта у нее три вращающиеся свастики. Я мысленно фиксировал все происходящее; мозг работал, как часы, и голова была достаточно ясной, чтобы понять, что все мои галлюцинации — результат короткого замыкания в мозгу.

Мне казалось, что я переживаю все то, на что обычно уходит целая жизнь, все состояния и чувства: любовь, секс, войну, смерть. Вдруг мне пришла в голову светлая мысль: лучшего времени для психоанализа не придумаешь.

Я попытался им заняться. Пальцами одной руки я дотронулся до большого пальца другой. «Первым делом — любовь», — вслух сказал я. Над пальцем возник квадрат, заполненный знаками таро и зодиака, и повис в воздухе.

Я поднял указательный палец. «Потом секс». Появился прямоугольник.

Средний палец символизировал работу. Еще один прямоугольник.

Пока все это происходило, мы с девушкой все больше и больше отдалялись. Она погружалась в себя, едва осознавала мое присутствие. У меня были видения, я беседовал сам с собой, она же ушла в свой собственный кошмар. Нас мучили приступы страха и горя, мы рыдали, но не тянулись друг к другу. Мы плакали каждый сам по себе, не обнявшись.

Потом, когда я лежал на кровати, мне казалось, что я смотрю на мир сквозь замочную скважину.

Я в двадцатый раз отправился в ванную. Взглянув на себя в зеркало, я чуть не вскрикнул: в моих глазах не было зрачков, просто черные дырки.

Я запаниковал, но одновременно и образумился. Как только я смогу идти, я отправлюсь за помощью к Гутовски.

Ему в дверь я позвонил, наверное, часов в пять утра. Он дал мне стакан молока, а Джуди отправил ко мне за девушкой. Мы все же оказались вместе в постели, нам сделали уколы, и очнулись мы лишь под вечер. Больше мы не встречались. Никому из нас не хотелось вспоминать то, свидетелем чего был другой.

Я рассказал обо всем Иену Куорриеру.

— Здорово, а? — спросил он.

— Нет, — ответил я, — ужасно.

Пока у меня все еще продолжались галлюцинации, я обратил внимание, что они не были связаны ни с Холи-Айлендом, ни с фильмом. Депрессия прошла. Как это ни странно, но ЛСД ее излечил.

ГЛАВА 19

Теперь я узнал, что представляет собой рекламное турне. Премьеры «Отвращения» проходили в Стокгольме, Париже, Мюнхене и, наконец, в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе. Я присутствовал почти на всех. Был я и на венской премьере. После просмотра состоялся банкет в ночном клубе под названием «Мулен Руж».

Меня изрядно напоили и повели наверх в ложу смотреть представление. Поднимаясь по лестнице, я заметил, что рядом оказалась женщи-

на. Она провела меня в ложу, где из трех бархатных стульев устроила нечто вроде кушетки. Усадив меня, она расстегнула ширинку и стала ласкать меня ртом. Посредине этого неожиданного приключения открылась портьера. Смутившись, я мгновенно застегнул брюки и свернулся калачиком. «Не беспокойся, Liebling, — сказали мне, — это всего лишь официант». Открыв бутылку шампанского, мужчина удалился.

Моя спутница разделась, оставив на себе лишь туфли на высоких каблуках и черные сетчатые чулки на резинках. Пока она раздевала меня, я посмотрел через перила. Внизу выступал искусный фокусник. С не меньшей ловкостью девушка извлекла откуда-то презерватив и надела на меня. Облившись шампанским, она устроилась на мне и энергично принялась за работу. Потом выкинула использованную резинку в ведерко для шампанского.

Монтаж «Тупика» еще не был завершен, так что я не мог поехать отдыхать надолго, но отвлечься мне было необходимо. В Австрии в Санкт-Антоне я всерьез задумался о следующем проекте. Мы с Жераром не раз говорили насчет комедии с вампирами. В Париже, когда бы мы ни пошли на фильм ужасов, зрители смеялись. Так почему бы не сделать так, чтобы зрители смеялись не над авторами, а вместе с ними?

Катаясь по склонам гор, я понял, где должно разворачиваться действие подобной картины: не в каком-нибудь задрипанном городском уголке, расположенном поблизости от киностудии, а среди заснеженных сосен, огромных снежных лавин и величественных горных пиков. Я еще не имел четкого представления о сюжете, но знал, что хочу увидеть в этом фильме сверкающие пейзажи. Как и в случае «Ножа в воде» и Мазурских озер, место действия определилось раньше, чем выкристаллизовался сюжет.

Мы понимали, что следующий фильм мы уже не будем делать с «Комптон груп». Наши отношения с Клингером и Тенсером совсем испортились.

Меня познакомили с одним из руководителей продюсерской компании «Филмуэйз» по имени Марти Рэнсохофф. Компанию заинтересовала наша идея насчет вампиров, и мы взялись за дело.

Рэнсохофф посмотрел «Тупик» и тут же купил права проката в Америке, заявив, что ему картина очень понравилась. Почти в каждом продюсере умер монтажер, но, как я с ужасом выяснил, Рэнсохофф был не просто потенциальным монтажером, он не мог удержаться, чтобы не искромсать чужой труд. «Пусть заканчивает картину, — говорил он своим коллегам, — а потом за дело примусь я». Неудивительно, что ни один режиссер такой практики долго не выдерживал.

Мы с Жераром отделывали сценарий «Неустрашимые убийцы вампиров» («Бал вампиров»). Мы поставили перед собой цель сделать пародию на жанр, которая была бы одновременно остроумной, элегантной и приятной для глаза. Бывало, мы с Жераром подолгу вместе хохотали. Роль профессора Абронсиуса сразу писалась для Джека Макгоурена, Иен Куорриер подходил для сына-гомосексуалиста и наследника вампира. Сам я собирался играть Альфреда, ассистента Абронсиуса.

Но у «Филмуэйз» были другие планы. Постоянно звучало имя Шэронтей или что-то в этом роде. По крайней мере так я воспринимал его сначала, на французский манер. Потом я выяснил, что у «Филмуэйз» был контракт с актрисой Шэрон Тейт. Сейчас она была занята вместе с Дэвидом Найвеном и Деборой Керр в фильме «Тринадцать», позже переименованном в «Глаз дьявола». Все говорили, что она очень красива, что на эту девушку стоит посмотреть.

С Шэрон Тейт я познакомился на банкете в Лондоне, устроенном Марти Рэнсохоффом. Мы пожали друг другу руки, вежливо поговорили, обменялись номерами телефонов и разошлись. Я помню, что мне она показалась очень миловидной, но в Лондоне миловидных девушек было сколько угодно. Больше того, она уж очень напоминала чисто американскую красотку, а героиню «Убийц вампиров» я представлял себе по-другому. Все же она произвела на меня достаточно большое впечатление, и я позвонил ей, когда в «Филмуэйз» снова заговорили о том, как было бы хорошо воспользоваться услугами актрисы, работающей с ними по контракту.

Мы договорились вместе пообедать. Вот тогда-то мое представление о ней резко изменилось.

Она была не просто поразительно хороша собой. Она не была ни наивна, ни глупа, не была и заурядной старлеткой. Происходила она из обычной семьи среднего класса, но было и кое-что нестандартное. Ее отец, офицер американской разведки, работал в Европе, и она бегло говорила по-итальянски. Подростком она выиграла несколько конкурсов красоты и всю жизнь мечтала о карьере в кино, несмотря на то, что отец боялся, как бы в Голливуде она не стала легкой добычей для хищных мужчин или просто дорогой проституткой. В конце концов она поехала туда одна и стала обходить кино- и телестудии. После нескольких мелких ролей ее заметил Марти Рэнсохофф и заключил с ней контракт. У нее появилось множество знакомых из кинобизнеса. Она сказала, что при подходящих об-

стоятельствах не прочь покурить травку. Я рассказал про свой кошмар с ЛСД. Она ответила, что тоже несколько раз принимала ЛСД и что это не обязательно было так уж плохо. С некоторой неохотой мы все же решили принять небольшую дозу.

Я отвез ее к себе домой, заехав по дороге за маленькой порцией. Под действием ЛСД мы слушали музыку и бесконечно разговаривали. Часы летели незаметно. Шэрон многое мне о себе рассказала, начав с того, что чувствует себя виноватой за то, что вообще со мной поехала. У нее все еще продолжался роман с ведущим парикмахером Голливуда. В остальном же ее сексуальный опыт был небогатым и не всегда приятным. В семнадцать лет ее изнасиловали, но я поверил, когда она сказала, что никакого эмоционального следа это в ее душе не оставило. Все это сочеталось с выражением безмятежности на ее прекрасном лице и детской привычкой покусывать ногти. Я поиздевался над ней, сказав, что это не только неприятное зрелище, но и выдает глубокую неуверенность в себе.

Полагаю, мы неизбежно должны были оказаться в постели, но мы легли лишь на рассвете. Действие ЛСД на сей раз не вызывало никаких страхов и придало акту любви оттенок нереальности. Потом мы еще поболтали, а потом мне было пора ехать в Хитроу, чтобы лететь в Швецию, где я должен был выступить перед студентами.

В полете я все время думал о Шэрон. Кроме красоты меня поразило в ней некое сияние, которое исходит от добрых, нежных людей. У нее были комплексы, но в то же время она казалась совершенно раскрепощенной. Я еще не встречал подобного ей человека.

Мне казалось, что у нее слишком смуглая кожа, слишком цветущий вид для роли дочери еврея — хозяина гостиницы, но мне хотелось ублажить продюсера, и я согласился на пробы.

Она появилась в студии, я надел на нее рыжий парик, что сразу же сильно изменило ее внешность. Она вдруг стала подходить для роли. Потом мы сделали несколько проб в костюмах — Макгоурен, Шэрон и я.

Рэнсохофф хотел, чтобы я всецело посвятил себя режиссуре и не играл Альфреда. Но я без сомнения подходил для этой роли. Я был низкорослым, моложавым и достаточно сильным для физически тяжелой роли. На лыжах я тоже чувствовал себя в своей стихии.

В съемках на снегу есть своя прелесть, но есть и проблемы. Мы появились на итальянском курорте Ортизей в разгар зимнего сезона, и отдыхающим не понравилось, что мы монополизировали лыжные подъемники и подвесные дороги. Комнат не хватало, так что нам пришлось разместиться в десятке разных отелей. Уже просто собрать актеров и съемочную группу в нужном месте оказалось дьявольски трудно. Правда, я в нарушение контракта, запрещавшего мне рисковать, сразу же начал передвигаться на лыжах. Тяжелое же оборудование приходилось таскать по снегу на себе.

Положение спас мой ассистент Рой Стивенс. Он работал над такими эпопеями, как «Доктор Живаго» и «Лоуренс Аравийский», и подобного рода трудности его не смущали. Он раздобыл снегокаты, умудрялся веселить всех, когда они переворачивались, когда грузовики застревали в снегу или съемочная группа теряла дорогу и часами плутала по снегу, а добравшись-таки до места, обнаруживала, что из-за густого тумана снимать все равно невозможно.

Некоторую проблему создал Терри Даунс. Я выбрал этого бывшего боксера средней весовой категории, потому что и лицом, и фигурой он идеально подходил для горбатого слуги графа фон Кроллока. Несмотря на внешность, Терри был очень нежным человеком. Его роль не требовала никакого предварительного опыта. Но когда он напивался, у него появлялись некоторые странности: он либо начинал заниматься стриптизом, либо выплескивал свою злость на немцев. Чаще всего в Ортизее слышна немецкая речь — немцы и австрийцы любят там бывать. В первый же вечер Терри избил в баре гостиницы немецких туристов и устроил погром в комнате, в ответ на что итальянская полиция пригрозила выдворить всех нас. С тех пор по вечерам Терри больше не оставляли без надзора. Оставалась лишь одна маленькая проблемка: распевную речь Терри с жутчайшим кокнийским акцентом практически невозможно было разобрать.

Везде, где требовались по-настоящему опасные трюки, нашим каскадером был Ханс Моллингер. Самой сложной была сцена, в которой слуга пытается помешать Абронсиусу, Альфреду и дочери хозяина гостиницы сбежать из графского замка. Ханс, изображавший Терри Даунса, должен был схватить гроб и броситься на нем вниз по заснеженному склону, чтобы перехватить беглецов. Мы сделали несколько дублей, в которых Ханс мчался в гробу, установленном на полозьях. Мы втроем неслись рядом на запряженных лошадьми санях, и Ханс должен был нас обогнать. Первый раз он немного поспешил. Я слегка изменил скорость, чтобы оказаться поближе к нему. В четвертом дубле я перестарался: Ханс пронесся прямо перед нашим носом, зацепив сани головой, и едва успел увернуться от копыт лошади. Нечего и говорить, что именно этот дубль и вошел в фильм. Мы с Роем

Стивенсом тоже были каскадерами. За Альфреда на лыжах везде катался я сам.

В Ортизее наши отношения с Шэрон перестали быть просто дружескими. Мы не занимались с ней любовью с той самой первой ночи в Лондоне, и когда она появилась на месте съемок, я очень волновался. Мы вместе пообедали, я проводил ее до отеля. В ответ на мой неуверенный вопрос, хочет ли она, чтобы я поднялся к ней в номер, она обворожительно улыбнулась и сказала: «Да». С этого по-настоящему начался наш роман.

В Лондоне мы все больше и больше времени проводили вместе. Неудивительно, что наши отношения стали сказываться на ее игре. Она чересчур старалась. Позже она призналась мне, что чем лучше узнавала меня как любовника, тем более неудобно чувствовала себя на съемках. Она не обладала присущей прирожденным актрисам уверенностью в себе, но сгорала от желания сыграть как можно лучше, чтобы доказать себе, что тоже на что-то способна. Подбодрить ее было не так-то просто. Мы выбились из графика, но в подобных ситуациях вместо того, чтобы торопиться, я обычно становлюсь еще более требовательным. Я стал снимать все больше и больше дублей с Шэрон. Был даже случай, когда я сделал их семьдесят.

Постепенно она перебралась ко мне. Сначала ее одежда стала накапливаться у меня в спальне, потом она предложила наполовину переехать ко мне. «Не беспокойся, — заявила она. — Я не собираюсь пожирать тебя, как это делают некоторые дамы». Зная, как я боюсь женщин-собственниц, она сразу дала мне понять, что понимает мой стиль жизни и не собирается его ломать. Я еще ни от кого подобных заверений не получал. Шэрон оказалась домоседом, прекрасной поварихой и домохозяйкой.

Она сильно изменила мою жизнь. Мы стали проводить больше вечеров дома, стали принимать гостей у себя.

Шэрон не имела ничего против, когда «Филмуэйз» предложила ей сняться обнаженной для рекламы «Убийц вампиров» в «Плейбое». Снимать ее должен был я сам. Лично я был не в восторге, но рекламная ценность этих фотографий была неоспорима.

Я с нетерпением ждал, когда же «Убийцы вампиров» выйдут в прокат в США. Я позвонил Марти Рэнсохоффу в Голливуд. Он сказал неопределенно: «Поживем — увидим». Картина, мол, слишком длинная, над ней придется еще поработать Другими словами, Рэнсохофф еще собирался сам приложить руку.

За целый год я ничего не сделал, кроме никому не нужного фильма, в перспективе ничего не было. Чувствовал я себя весьма подавленным.

В это время Боб Эванс, новый вице-президент студии «Парамаунт» по производству, предложил мне взглянуть на гранки одной книжки. В гостиничном номере я разложил длинные желтые листы. Заголовок гласил: «Ребенок Розмари». После первых страниц я подумал: «Ну что это такое? Очередная мыльная опера?»

Всю оставшуюся часть книги я прочитал за один присест. К концу у меня глаза вылезли на лоб. Когда наутро позвонил Боб Эванс и поинтересовался, понравилась ли мне книга, я отозвался о ней с восторгом.

— Я так и думал. Хочешь снимать? — спросил он.

— Да, — ответил я. — Хочу.

ГЛАВА 20

Я начал постигать золотое правило выживания в Голливуде — ковать железо, пока горячо, иначе вершители судеб могут заскучать и утратить к тебе интерес. В этом отношении работа над «Ребенком Розмари» началась просто образцово. Я быстро дал согласие, быстро заключил договор с «Парамаунт» на написание сценария, быстро приступил к подготовительному этапу. Была и новость — мой гонорар впервые приблизился к голливудским стандартам.

Продюсером был Билл Касл, опытный режиссер и продюсер дешевеньких фильмов ужасов. Он на собственные деньги купил права экранизации «Ребенка Розмари», потом с небольшой прибылью перепродал их студии «Парамаунт». Он сам хотел быть режиссером, но Боб Эванс твердо заявил, что это режиссерский фильм, а Билл просто недостаточно талантлив.

Я полетел обратно в Лондон и принялся за сценарий, но на сей раз без Жерара. Работал я с потрясающей скоростью.

Дело в том, что роман Айры Левина как бы следовал кинематографической концепции. В нем не было серединьких слабых мест, которые авторы обыкновенно прикрывают цветистым слогом или стилистическими ухищрениями. Правда, один момент меня серьезно беспокоил. Книга была отлично спланированным триллером, и в этом отношении я ею восхищался. Но, будучи агностиком, я не верил в дьявола как воплощение зла. В интересах достоверности я решил, что нужно будет оставить лазейку — возможность того, что все сверхъестественное, что произошло с Розмари, — ее фантазии. Все увиденные ее глазами события могли оказаться лишь цепью

случайных внешне зловещих совпадений, результатом ее лихорадочного воображения. Козни, соседей, шабаш ведьм, на котором в присутствии мужа ею овладевает дьявол, даже заключительная сцена вокруг колыбели младенца — все должно иметь рациональное объяснение. Вот поэтому в фильме намеренно присутствует некоторая двусмысленность.

Начав подбирать людей для фильма, я первым делом пригласил Дика Силберта. Он был моим личным другом и считался одним из лучших художников-постановщиков. Наконец-то я был в состоянии воспользоваться его услугами. Я был вдвойне счастлив, потому что настоящей звездой картины должна была стать нью-йоркская квартира, в которую переезжают Гай и Розмари. Декорации строились на студии «Парамаунт» и требовали значительно больше внимания, чем обычно.

Прежде всего мне нужно было воссоздать настроение и атмосферу того времени — примерно 1965 года. Я вставил показываемый по телевизору визит в Нью-Йорк папы Павла VI, который был еще достаточно свеж в памяти, кадр обложки журнала «Тайм» со словами «Бог мертв». Придумал я и еще одну мелочь. «Не вздумай мне сказать, что ты за это еще и заплатила», — возмущается Гай, когда Розмари приходит домой с короткой стрижкой. «Это же Видал Сэссун, — возражает она. — Это очень модно».

К подбору актеров я подошел не стандартно. Я начал с того, что сделал наброски лиц некоторых персонажей. Художник доработал их так, что получились нормальные портреты. А потом принялись искать похожих исполнителей. Вот как получилось, что мы пригласили многих актеров, годами не появлявшихся на экране.

На роль Розмари меня заставили перепробовать бесконечное число молодых актрис — как известных, так и неизвестных. Я все надеялся, что кто-то назовет Шэрон, но про нее никто не заговаривал, а я чувствовал, что самому мне ее предлагать неудобно.

Про Миа Фэрроу первым упомянул Боб Эванс. Моя информация о ней исчерпывалась тем, что она замужем за Фрэнком Синатрой, так что я высидел какой-то телефильм, желая посмотреть, на что она похожа. Потом мы встретились и обсудили роль. Хотя Миа не подходила ни под описание Айры Левина, ни под мои собственные представления о Розмари — жизнерадостной крепкой американке, — ее актерские способности были на таком уровне, что я нанял ее без кинопробы.

Оставалась роль Гая. Получить ее жаждал Лоренс Харви, но мне он не подходил. Я уговорил Уоррена Битти прочитать сценарий. Он, как обычно, долго тянул и в конце концов отказался, сочтя роль недостаточно значительной. На прощание он бросил: «Можно, я лучше сыграю Розмари?»

Я перепробовал несколько человек из телерекламы. Не обошел вниманием и совершенно неизвестного актера, сыгравшего в нескольких третьесортных фильмах ужасов. Его звали Джек Николсон. Всерьез я его кандидатуру никогда не рассматривал и, как мне казалось, справедливо. Несмотря на его исключительное дарование, несколько лихая и зловещая внешность Николсона не подходила для роли обыкновенного юного актера.

Кандидатом номер один был для меня Роберт Редфорд. Во-первых, он был хорош собой, во-вторых, талантлив, в-третьих, смог бы достоверно сыграть роль. К несчастью, студия как раз вела тяжбу с Редфордом. Он подписал контракт на исполнение главной роли, но потом отказался, почувствовав, что фильм провалится. Руководство студии пришло в ярость. Я наивно полагал, что если Редфорда удастся уговорить, то и отношения со студией наладятся. К тому же у меня был припасен еще один козырь. Зная, что Редфорд страстный лыжник, я намеревался предложить ему и следующий фильм о горнолыжнике. Боб Эванс посоветовал мне обращаться непосредственно к самому Редфорду.

Мы встретились, и Редфорд уже почти готов был дать согласие, когда к нам подошел юрист студии «Парамаунт» и вручил ему иск. Так рухнули мои надежды увидеть Редфорда в роли Гая.

Когда ни с Редфордом, ни с Битти ничего не получилось, мы опустили планку. Я подумал о Джоне Кассаветесе, которого встречал в Лондоне. Эванс не выразил восторга, заметив, что тот слишком серьезен и, как говорят, доставляет неприятности на съемках. Я плюнул на это и решил, что Кассаветес вполне справится с задачей.

В первый день съемок я испытал странное разочарование. Я вспоминал бессонную ночь в Кракове накануне съемок своей первой короткометражки. Никогда мне уже не испытать того восторга. Реальность никогда не сравнится с мечтой.

На предварительных репетициях Кассаветес был настроен очень дружелюбно, был готов помочь. Но стоило начаться съемкам, как он стал оправдывать свою репутацию трудного актера: ставил под сомнение любые мои указания, постоянно спорил по поводу того, как ему самому следует играть. Я быстро обнаружил, что он не умеет играть характерные роли, а может изображать лишь себя и совершенно теряется, если приходится выходить без его излюбленных тен-

нисных туфель. Он не желал появляться обнаженным в сцене, где Гай и Розмари занимаются любовью на голом полу в своей новой квартире. Миа тоже не хотела сниматься в этой сцене, она боялась, как бы на это косо не посмотрел Синатра.

С Миа у меня было полное взаимопонимание. Несмотря на ее экзотические калифорнийские привычки, она оказалась профессионалом, как и можно было предполагать, судя по ее происхождению: обитатель Голливуда во втором поколении, дочь Морин О'Салливен и режиссера Джона Фэрроу.

У нас с Миа возникали проблемы, но не связанные с режиссурой. Уже на раннем этапе съемок «Ребенок Розмари» был в центре внимания прессы. Синатре, похоже, не понравилось, что к его жене как актрисе проявляют такой интерес. К тому же он хотел, чтобы она снималась в другом фильме, но из-за того, что работа над «Ребенком Розмари» затягивалась, она не успевала. Тогда Синатра потребовал, чтобы она попросту все бросила. Миа отказалась. Чуть позже Синатра отомстил совершенно неожиданным образом.

Я не мог понять, на чем держатся отношения Миа и Синатры. Казалось, между ними нет ничего общего, но всем, кто видел их вместе, становилось ясно, что это не брак по расчету, что Миа очень любит своего мужа.

Мне хотелось сохранить ту же субъективность точки зрения, что и в «Отвращении». На сей раз материальные ресурсы у меня были бесконечно богаче, и я намеревался воспользоваться ими сполна. Большую часть событий фильма зритель видит как бы глазами Розмари. Пытаясь это передать, я часто ставил длинные запутанные сцены, которые снимал короткофокусными объективами, что требовало огромной точности в расположении как камеры, так и актеров. В подобных случаях обыкновенно используется более длиннофокусная оптика, позволяющая снимать с большого расстояния. На это требуется меньше времени, но и результат получается менее эффективным и убедительным. В идеале объектив должен располагаться на том же расстоянии от объекта, что и глаз гипотетического наблюдателя.

Очень скоро я выбился из графика. Почти ни дня не проходило без того, чтобы меня не вызвали со съемок на какое-нибудь совещание, где поносили за нестандартные методы работы.

Отто Преминджер однажды спросил, почему у меня такой кислый вид. В двух словах я описал ему свои сложности. Он только посмеялся:

— Какое тебе дело?

— Но ведь идет разговор о том, чтобы заменить меня, — возразил я.

— Ерунда! Отснятый материал им нравится?

— Да, даже очень.

Очень медленно и доходчиво, будто непонятливому ребенку, он сказал:

— Запомни, Роман: можешь сколько хочешь выходить за рамки бюджета, пока им нравится то, что ты снимаешь. Режиссера они заменяют, только если отснятые за день кадры оказываются плохими.

Когда все было закончено, выяснилось, что мы потратили 400 тысяч долларов сверх бюджета в 1,9 миллиона. По сравнению с окончательными доходами, которые принес фильм, это сущие пустяки.

Ближе к концу съемок был еще один момент, когда я подумал, что фильм мы все же не закончим. Снимали вечеринку. Вдруг появился адвокат Синатры и сообщил, что у него есть важные бумаги для Миа. Они удалились к ней в гримерную, и через несколько минут адвокат ушел, не сказав ни слова. Настало время продолжать съемки, но Миа не появилась. Все взгляды обратились в сторону ее гримерной. Я постучал. Ответа не последовало. Когда и после второго стука мне никто не ответил, я просто вошел. Она рыдала, как маленький ребенок. Поначалу она не могла сказать ничего вразумительного. Потом сбивчиво объяснила, что адвокат приходил проинформировать ее о том, что Синатра начинает бракоразводный процесс. Больше всего ее ранило то, что Синатра не удосужился лично сказать ей об этом, а просто прислал своего помощника, будто слугу увольнял.

Успокаивая ее, я понял, что она по-настоящему любила мужа и была совершенно раздавлена тем, что он сделал.

— Хочешь поехать домой? — спросил я.

— Нет. Будем работать. Дай мне еще минутки две.

Съемки возобновились как ни в чем не бывало. Миа проработала и всю оставшуюся часть дня, и всю оставшуюся часть съемок, но депрессия ее не проходила.

«Неустрашимые убийцы вампиров» теперь были готовы к выходу, и я попросил устроить просмотр окончательного варианта, доработанного Марти Рэнсохоффом. Я сразу же понял, что совершил огромную ошибку, дав ему право окончательного монтажа канадского и американского вариантов картины. Рэнсохофф изменил название на «Извините, но ваши зубы вонзились мне в шею». Перезаписал голоса всех актеров, чтобы они звучали более по-американски. Изувечил музыку Комеды, вырезал двадцать минут фильма, после чего картина стала совер-

шенно непонятной. Зато он добавил в начало смехотворный мультипликационный пролог, в котором попытался объяснить все о вампирах.

Когда я смотрел на все это, то чувствовал себя, наверно, так же, как мать, которая узнает, что родила уродца. Рэнсохофф испоганил всю мою работу. Я попытался убрать свою фамилию из титров, но по контракту не имел на это права.

Я дал множество интервью, где все это высказал. А фильм тем временем прошел, не оставив и следа. И лишь многие годы спустя, когда в прокат вышла моя собственная версия, он завоевал популярность как культовый фильм.

Несмотря на все мои проблемы, мы с Шэрон неплохо проводили время. В Голливуде всегда можно было оказаться на вечеринке. Мы и сами приглашали к себе гостей в наш новый дом, и другие нас с радостью принимали. Нам нанесли визит родители Шэрон и привезли в подарок щенка, которого я окрестил Доктор Сапирштейн по имени зловещего доктора из «Ребенка Розмари». Потом Ванда с отцом приехали провести с нами пару месяцев.

Примерно в это же время начался разлад между Джином Гутовски и Джуди. Они как раз гостили у нас, так что атмосфера в доме была напряженной. Однажды, когда мы с Тони Кертисом сидели в гостиной, разразился очередной скандал.

Тони сидел как на иголках.

— Не лучше ли тебе пойти к ним? — спросил он.

— Да у них такое постоянно бывает, — ответил я.

— Может, и так, только на сей раз Джуди идет следом за Джином.

— Ну и что?

— Да ничего, только в руке у нее огромный кухонный нож.

Мне удалось их разнять, но на следующий день Джин купил пистолет.

Случалось, что они делали гадости и нам. Как-то Шэрон и Джуди уехали куда-то, а я на уик-энд пригласил к себе хорошенькую сексуальную фотомодель. Я надеялся, что могу положиться на Джина. Но, как оказалось, его жена злорадно поведала обо всем Шэрон.

Тем временем продолжалась работа над фильмом. Музыку к нему опять писал Комеда. Колыбельную, которую он сочинил, нужно было очень нежно мурлыкать в начале фильма. Мне не хотелось приглашать профессиональную певицу, и я попросил Миа записать ее. Она мурлыкала на удивление хорошо. Уже не в первый раз замечательная музыка Комеды придала новую краску моему фильму.

Оставалось сделать лишь несколько завершающих штрихов, но для этого нужно было отправиться в Лондон, где Миа работала уже над новым фильмом. Оказалось, что мой визит как раз совпадет с днем рождения Виктора Лоунса. Мы с Шэрон посоветовались с Джином Гутовски, что можно было бы подарить такому человеку, как Виктор.

— У него есть все, кроме золотого члена, — сказал Джин.

— Точно, — отозвался я. — Вот его-то мы ему и подарим.

Шэрон сразу же позвонила своему ювелиру Марвину Хаймсу.

— Марвин, у вас есть золотой член?

— На цепочке?

— Нет, в натуральную величину.

Марвин ответил совершенно невозмутимо:

— Сделаем. Если вы предоставите образец.

Шэрон, Джин и я снова посовещались.

— Ты скульптор, — сказал я Джину. — Ты и делай.

Бедняга Джин проработал всю ночь. Вооружившись его шедевром, мы с Шэрон на следующее утро явились к Марвину.

Марвин позвал сотрудников.

— Ребята, — небрежно сказал он, — вот это нужно отлить в золоте к завтрему.

Глиняную модель водрузили на стол. Все с кружками кофе уселись вокруг, обсуждая последнее задание так, как будто оно было в порядке вещей. Пенис измеряли, делали заметки.

Позднее в самолете мой попутчик спросил:

— А как ты собираешься провезти это через таможню?

Вот об этом-то я и не подумал.

— Придется засунуть в штаны.

Я так и сделал. Все четыре часа, что мы провели на таможне в Хитроу, золотой член Виктора покоился у меня в джинсах.

Выход фильма сопровождался рекламной кампанией, построенной вокруг лозунга: «Помолимся за ребенка Розмари!» Дело дошло до того, что многие стали ошибочно считать эту фразу названием картины.

Перед всеми кинотеатрами сразу же выстроились длинные очереди. Хотя кассовый успех «Ребенка Розмари» помог решить некоторые финансовые проблемы студии «Парамаунт», я из этих денег ничего, кроме своего изначально оговоренного гонорара, не получил. Боб Эванс выразил свою благодарность мне единственным доступным для него способом — выделил мне самый большой и шикарный кабинет на студии.

Продолжение следует

Перевод с английского М.Теракопян

МАРГЕРИТ ДЮРАС

ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

Комната китайца.

Ночь.

Китаец вернулся из Садека.

Девочка лежит, но не спит.

Они молча смотрят друг на друга. Китаец садится в кресло, он не подходит к Девочке. Он говорит: «Я выпил водки, я пьян».

Он плачет.

Она встает, подходит к нему, раздевает его и тащит к бассейну. Он не сопротивляется. Она моет его дождевой водой. Гладит его, целует, говорит с ним. Он плачет, закрыв глаза.

На улице небо светлеет, ночь уже кончается. В комнате еще очень темно.

Он говорит:

— До встречи с тобой я ничего не знал о страдании... Думал, что знаю, но ничего не знал. Совсем, совсем ничего, — повторяет он.

Она осторожно промокает его тело полотенцем. Говорит едва слышно, как бы сама с собой:

— В такую жару не стоит вытираться насухо... а лучше не вытираться вовсе.

Не в силах сдержаться, он плачет. Очень тихо. Сквозь слезы начинает в шутку ругать Девочку:

— Маленькая белая нищенка, уличная девчонка... вот ты кто... Надо было мне быть поосторожнее... — говорит он ей с невыразимой любовью.

Замолкает, потом смотрит на нее и опять принимается за свое:

— Потаскушка ты этакая! Грош тебе цена...

Она отворачивается и смеется. Он видит и смеется вместе с ней.

Она намыливает его. Ставит под душ. Он не сопротивляется. Они поменялись ролями.

[...]

— Это правда... на пароме... я так подумал о тебе, — говорит он. — Я сказал себе, что ты не станешь долго жить ни с одним мужчиной.

— Не стану... ни с одним?..

— Так мне кажется...

Молчание.

— А почему ты так подумал?..

— Потому что как только я на тебя посмотрел, я захотел переспать с тобой.

Глаза у нее закрыты. Он не знает, спит она или нет. Он смотрит на нее. Нет, она не спит: она открыла глаза. Он курит опиум, впервые курит при ней.

— Впервые ты куришь при мне, — говорит она.

— Я курю, потому что я несчастен. Если бы я не курил, я просто не выдержал бы. Здесь все курят, даже носильщики.

— И женщины, я знаю.

— Да, те, что из богатых. Моя мать курила опиум. Мы, китайцы, умеем курить. Для нас это вполне естественно. Белые в опиуме ничего не смыслят. Когда они при нас курят, нам смешно... и как потом они тупеют прямо на глазах...

Он смеется.

Молчание.

Они оба смеются.

Девочка смотрит на него. Перед ней снова «незнакомец с парома».

— Это как бы твоя профессия: ничего не делать, спать с женщинами и курить опиум. А еще ходить в клубы, бассейны... в Париже, Нью-Йорке, во Флориде...

— Ничего не делать — это профессия. И очень трудная...

— Может быть, самая трудная...

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 6,7,9.

— Может быть.

Она подходит к нему. Он гладит ее по голове, смотрит на нее, открывает в ней для себя все новое и новое.

— Ты ведь не знала своего отца.

— У меня осталось о нем два воспоминания. Я помню его в Ханое и Пном-Пене. И это все. Помню день его смерти... Мать плакала, кричала... Я вот что хочу у тебя спросить: если ты богат, ничего не делаешь и как-то выносишь это, что для этого нужно? Ну деньги, это я понимаю, а что еще?

— Нужно быть китайцем, — он улыбается, — и еще играть в карты. Я много играю. Когда шофер говорит, что я в городе, это значит, что я играю часто с бродягами ночью, у реки. Не знаю, что бы я делал без карт.

Она подошла к нему. Села в кресло возле бассейна.

— Когда мы с тобой встретились, я подумала, что ты... нет, не миллионер, но, конечно, человек богатый, и еще, что часто спишь с женщинами и что тебе страшно. Чего ты боишься, я не поняла. И сейчас не понимаю. И не умею сказать об этом... Ты как бы боишься смерти... но и жизни тоже, жизни, которая рано или поздно все равно закончится смертью, боишься, что не сможешь никогда забыть об этом. А еще боишься, что не сумеешь любить... и никогда не забудешь, что... нет, я не знаю, как это сказать...

— Ты просто не хочешь...

— Ты прав, не хочу.

Молчание.

— Никто не знает, как это сказать.

— Ты прав.

— А как, по-твоему, сам-то я знаю, что всего этого боюсь?

Молчание. Девочка думает.

— Нет. Вернее, ты не знаешь, насколько сильно ты боишься...

Молчание. Она смотрит на него так, словно только что с ним познакомилась.

— Я хочу помнить тебя, помнить все о тебе, помнить всегда, — говорит она и добавляет: — Тебя, который ничего о себе не знает... например, когда ты был маленький, ты болел, но даже этого ты не знаешь...

Она смотрит на него, берет его лицо в свои руки, смотрит на его лицо, закрывает глаза и продолжает смотреть.

— Даже когда веки мои опущены, я вижу твои глаза, — говорит она.

— Но кое-что я все же знаю про себя. Только вот как ты об этом догадалась?

— Из-за младшего брата... У него на спине есть длинная линия, точно такая же, как у тебя... немного изогнутая... это под кожей, там, где позвоночник.

— Мама считала, что это рахит. Она возила меня в Токио, к известному врачу.

Она наклоняется, целует его руку.

— Я предпочла бы, чтобы ты меня не любил.

— Я тебя не люблю. (*Пауза.*) Довольна?

Она смеется, потом начинает дрожать, но не сдается, продолжает игру:

— Наверно, ты будешь убеждать себя в этом... потом...

— Наверно.

— Как ужасно услышать... такие слова, узнать голос, который их произносит...

Он обнимает ее, целует снова и снова.

— По-моему, тебе хочется совсем другого, — говорит он.

— Да, да.

— Подумай еще, почему мне так страшно, — говорит китаец.

— Может, ты просто внушил себе это... как и то, что любишь меня?

— Может быть.

— Потому что иначе и нельзя... если тебе все дано, это все равно что смерть?..

— Ты хочешь сказать, что быть таким, как я... жить, как я, это все равно что смерть... — уточняет он.

Она кричит тихим голосом:

— ...Этот наш с тобой разговор... он вообще-то очень нудный...

Молчание.

— Ты никогда не спал ни с одной белой женщиной, кроме меня?

— В Париже спал. Здесь нет.

— Здесь невозможно достать белых женщин?

— Совершенно невозможно. Но есть французские проститутки.

— Это дорого?

— Очень.

— Сколько?

Китаец бросает на нее взгляд. Увидев это, она смеется, очень громко.

Внезапно он решает солгать:

— Точно не знаю. Наверно, тысяча пиастров?

Он смеется вместе с ней.

— Я хотел бы, чтобы ты мне один-единственный раз сказала: «Я пришла к тебе только из-за денег».

Девочка медлит. Она пытается понять, за-

чем ему это. Она не может лгать. Она не может это сказать. Она говорит:

— Нет. Возможно, потом я об этом и думала. Но на пароме деньги были ни при чем. Совершенно ни при чем. Я тогда вообще забыла об их существовании.

Мысленно он возвращается на паром.

— А ты притворись.

Она выполняет его просьбу:

— Тогда, на пароме, мне показалось, что ты весь в золоте, и твой черный автомобиль золотой, и даже ботинки. Наверно, поэтому меня сразу так сильно потянуло к тебе. Но и не только поэтому, хочешь верь, хочешь не верь. Конечно, возможно, меня тянуло именно к золоту, только я сама этого не понимала.

Китаец смеется.

— Золото — это был тоже я... — говорит он.

— Не знаю. Не обращай внимания на то, что я говорю. Я не привыкла так разговаривать.

— Но я все же обращаю внимание. Но не на то, что ты говоришь. А на тебя, на то, как ты говоришь.

Она берет его руку, смотрит на нее, целует.

— Главное для меня все-таки были твои руки, — признается она, но тут же спохватывается, — по крайней мере, мне так казалось. Я представляла себе, как они снимают с меня платье, раздевают меня совсем и как ты потом смотришь на меня.

Молчание. Он это знал. И знает. Он смотрит в сторону. Улыбается. Игра вдруг становится чересчур опасной. Он кричит так, словно бьет ее наотмашь:

— А бриллиант? Ты хочешь бриллиант?

Девочка вскрикивает. Плачет. Но отказывается от бриллианта.

Долгое молчание.

Теперь китаец знает, что если она и хотела бриллиант, то только для того, чтобы отдать его матери, и только сейчас она задумалась об этом, когда он сам ее об этом спросил. А тогда она хотела лишь того, чтобы его рука коснулась ее тела.

— Забудь, — говорит он.

— Я уже забыла. Бриллиант... Мне никогда не захотелось бы ничего подобного. Если ты беден, тебе все равно не удастся продать его. Стоит только нам показать его им, и они сразу решат, что он краденый.

— Кто это «они»?

— Китайские ювелиры, но и вообще ювелиры любой национальности.

Ночи становятся изнурительными. Жара нестерпима. Люди ложатся спать на берегах водоемов.

Китаец удерживает Девочку возле себя, везде, всегда.

— Я тебя люблю так, как если бы ты была моей дочерью, — говорит он.

Комната китайца. Девочка объявляет ему, что мать получила разрешение на репатриацию старшего сына.

— И когда это произойдет?

— Очень скоро. Точнее я сказать не могу.

— Мне говорил отец, что твой брат в списке отъезжающих.

— Твой отец знает все...

— Да. И то, что вас касается, он тоже знает.

— Действительно все?

— Да.

— А как у него это получается?

— Он платит. Покупает. Даже когда это совершенно не нужно, он вытаскивает кошелек... это доходит до смешного.

— А по-моему, это просто противно...

— Конечно. Но мне наплевать... По-другому он не может. У него в голове одни пиастры.

Девочка плачет. Он берет ее лицо в свои руки. Она дрожит. Говорит:

— Все-таки, наверно, я переспала с тобой, чтобы ты дал мне денег, даже если я про это совсем не думала.

Он еще теснее прижимает ее к себе. Ему опять становится страшно. Он говорит:

— Я должен кое-что тебе сказать... это немного трудно сказать... я дам тебе денег для твоей матери... От моего отца. Она предупреждена.

Девочка словно не услышала, что он ей сказал. Потом она вдруг резко освобождается от его объятий: до нее наконец дошло, что китаец был у ее матери.

— Это невозможно, моя мать даже не знает, что вы существуете, — кричит она.

Этот переход на «вы» звучит очень грубо. Он не отвечает.

Внезапно ее охватывает сомнение, глаза наполняются слезами. Она смотрит на него, как на преступника:

— Вы наводили справки о моей семье!

Китаец не сдается.

— Да, я ездил в Садек, чтобы повидаться с твоей матерью по просьбе моего отца. Чтобы поговорить с ней. Чтобы понять, насколько бедна ваша семья.

Он смотрит на нее грустным взглядом, полным любви к ней.

— У вас и правда больше ничего нет. Единственное, что они могли бы еще продать, — это тебя. Но нет покупателя. Твой старший брат написал моему отцу. Твоя мать хотела встретиться со мной. Отец попросил меня повидаться с ней. Я видел ее.

Девочка вскидывается. Еще больше удаляется от него: он становится для нее человеком, который видел мать в ее нищенском состоянии, в позоре и несчастье.

— Да как вы посмели... — кричит она.

Китаец говорит осторожно, очень ласково:

— Твоя мать знает все, знает даже, как все у нас началось. Сначала она была в ужасе, что ее дочь может выйти за китайца. Потом она уже хотела, чтобы это случилось. Мы долго разговаривали. Главное, я хотел, чтобы она не надеялась. Не надеялась, что я женюсь на тебе. Чтобы она отказалась от этой надежды раз и навсегда. Я напомнил ей о китайских законах. Рассказал об отце, который предпочел бы, чтобы я умер, только бы не нарушать закон.

Девочка плачет. Она снова переходит на «ты».

— Я могла бы сказать ей, что это я не хочу выходить за тебя замуж... ни за что... ни за какие деньги, что мне плевать на этот брак... и вообще на все... Тогда бы она не была так унижена.

— Она не была унижена, клянусь тебе. Мы даже смеялись вместе...

— Над чем?

— Над китайскими законами. И над моим отцом.

— Моя мать любит смеяться... Это у нее осталось от прежней жизни.

— Да. Я сказал ей, что знаю от отца об отъезде ее сына. Я спросил ее, сколько денег ей нужно для этого. Она сказала мне: «Двести пятьдесят пиастров».

Китаец и Девочка смеются. Потом Девочка плачет улыбаясь. А потом китаец перестает смеяться, смотрит на Девочку и говорит:

— Когда общаешься с твоей матерью, хочется любить тебя, любить ее дочь.

Внезапно Девочка начинает говорить совсем по-взрослому:

— Надо дать ей побольше... Ведь на пароходе придется за все платить, если хочешь путешествовать по-человечески. За билеты-то заплачено, но это еще не все... А потом пойдут бесконечные траты: зимняя одежда, пансион, школа электриков, курсы...

Он идет за пиджаком, который висит возле душа, достает из кармана кошелек.

— Сколько нужно теперь? Я принес только пятьсот пиастров.

— Пятьсот пиастров, наверно, хватит.

Он кладет конверт на стол.

Она раздевается. Снимает платье рывком через голову. Он до сих пор не может без волнения смотреть на то, как она раздевается.

— Что ты делаешь? — спрашивает он.

Она говорит, что хочет еще раз принять душ. Потом добавляет, что она в общем-то довольна за мать. Говорит, что отдаст конверт Чанху, чтобы он его спрятал и никому не говорил, куда именно. Она считает, что нельзя отдавать деньги прямо матери, потому что тогда все они в самое ближайшее время окажутся у старшего брата. И мать будет несчастна.

— Он украдет эти деньги или мать отдаст их ему сама?

— Какая разница...

— Но Чанх сохранит деньги, ты уверена?..

— Уверена...

Они проезжают через весь город, пораженный бессонницей, раздавленный ночной жарой. Ни дуновения ветерка.

Девочка спит. Китаец слушает, как шофер поет маньчжурскую песню, грубоватую и нежную, то срывающуюся на крик, то переходящую в едва слышный шепот.

Он относит ее на кровать.

Гасит свет.

Курит опиум в полумраке комнаты.

Как обычно, по ночам до них доносится музыка, где-то вдалеке слышатся китайские песни. Потом, уже глубокой ночью, тихо-тихо звучит регтайм Дюка Эллингтона: перелетает через улицу, проникает в комнаты через закрытые двери. А потом еще позднее и совсем одинокий «Вальс-отчаяние» из начала нашего романа.

Кинотеатр «Эдем» в Сайгоне.

Шофер остановил автомобиль возле лицея.

Ждет, пока не закрывают входную дверь.

Девочка не приходит.

Он уезжает. Едет по улице Катина.

Видит Девочку, она с белым юношей, видимо, братом, и с очень красивым молодым туземцем, одетым так же, как и брат. Все трое выходят из кино.

Шофер уезжает в Шолон предупредить хозяина.

Китаец ждет в своей комнате.

Шофер рассказывает ему о кинотеатре «Эдем».

Китаец объясняет ему, что Девочка часто ходит в кино, что она ему об этом говорила, а юноши, которых он видел вместе с ней, это шофер ее матери Чанх и ее младший брат Пауло.

Они едут к кино.

Девочка стоит возле кинотеатра вместе с Чанхом и младшим братом. Направляется прямо к черному автомобилю, ничуть не смущена. Улыбается китайцу:

— Все мое семейство приехало из Виньлонга... Мы сходили в кино с Чанхом и Пауло. Я сказала им, что ты приглашаешь их в ресторан, в Шолон.

Она смеется. Он тоже начинает смеяться. Страх проходит. Младший брат и Чанх здороваются с китайцем. Хотя младший брат вряд ли узнал китайца. Он смотрит на него удивленными глазами, как ребенок, и не понимает, почему китаец тоже так пристально смотрит на него. Он не помнит, что уже видел его в Садеке. А вот Чанх, конечно же, узнал его.

Девочка говорит, что они смотрели фильм «Голубой ангел», и она пока не решила, понравился он ей или нет, скорее все-таки нет.

Тем временем к кинотеатру подъезжает «Ситроен-В12». В нем мать и старший брат.

Старший брат не здоровается с китайцем. Мать, напротив, улыбается ему: «Здравствуйте, месье. Как поживаете?»

Китаец взволнован тем, что вновь видит мать, теперь уже рядом с дочерью.

Оба брата и мать садятся в «Ситроен».

Китаец говорит, улыбаясь:

— Когда они здесь, ты меня не любишь.

Она берет его руку, целует.

— Не знаю, что и сказать. Мне хотелось, чтобы ты увидел их всех вместе хотя бы раз в жизни. Возможно, это правда, что их присутствие мешает мне видеть тебя.

Китайский ресторан.

Это тот же самый ресторан, где китаец с Девочкой были в первый их вечер. Китаец выбирает столик подальше от главного зала. В главном зале, как и в тот раз, оглушительный шум.

Появляется официант, спрашивает, будут ли они пить аперитив.

Принимает заказ. Три «мартель перрье» и бутылка рисовой водки.

Им нечего сказать друг другу. Никто и не говорит. Молчание. Никто этому не удивляется, никто не смущается.

Официант приносит напитки. Полное молчание. Никто не обращает на это внимание, ни они, ни Девочка. Как есть, так и есть.

Напротив, они вдруг начинают чувствовать удовольствие от жизни, удовольствие от игры в эту жизнь.

Старший брат заказывает вторую рюмку «мартель перрье». Мать к своей не прикасается, отдает ее старшему сыну. Никто не удивляется.

Официант записывает заказ на еду: жареная утка, китайский суп из плавников акул, блины из креветочного теста. Единственный критерий — коронные блюда этого ресторана. Естественно, выбор падает на самые дорогие.

Мать читает меню и вскрикивает совсем тихо: «О-ля-ля, до чего же дорого!» Никто не отвечает.

Мать из вежливости, ради приличия, делает попытку поговорить с китайцем:

— Кажется, вы учились в Париже, месье.

Мать и китаец насмешливо улыбаются друг другу. Можно подумать, что они хорошо знакомы. Китаец отвечает в тон матери:

— Ну... если только это называется учиться, то да, мадам.

— Видно, вы учились не больше нашего, — говорит старший брат.

Молчание.

Старший брат смеется. Пауло и Чанх тоже.

Китаец говорит старшему брату:

— Вы тоже ничего не делаете?

— Почему же: я несчастье своей семьи, это уже немало.

Китаец искренне смеется. Все смеются, в том числе и мать, которая счастлива, что у нее такой остроумный сын. Пауло и Чанх смеются тоже.

— А это очень трудно?

— Это не каждому дано, скажем так...

Китаец не отступает:

— Что, главным образом, нужно для этого?

— Злоба. Злоба без всяких примесей... как бриллиант...

Никто не смеется, кроме китайца и матери.

Девочка смотрит на них — на мать, на любовника, главных действующих лиц ее собственной жизни.

Старший брат громко говорит матери:

— Он не так уж плох, этот тип, по крайней мере, умеет за себя постоять.

Официант приносит еду. Китаец предлагает матери поухаживать за ней.

Все едят в тишине. У всех, кроме китайца, вдруг проснулся прямо-таки волчий аппетит.

Китаец наблюдает за Девочкой, которая смотрит на своих родственников взглядом, полным любви и счастья: наконец-то они вы-

рвались из Садека, из этого захолустья, вырвались на свободу, выставили себя на всеобщее обозрение и сейчас лакомятся личжи[1] в сиропе.

Мать улыбается жизни. Ей хочется поговорить.

— Как приятно смотреть на них, когда они едят, — говорит она.

Мать говорит просто для того, чтобы говорить. Сказать ей особенно нечего. Она счастлива. Болтает, что в голову придет. Они с дочерью одинаковые, просто неисправимые болтушки. В полном восторге китаец смотрит на мать, потом на Девочку — как же они похожи!

— До чего хороший ресторан! — говорит мать. — Просто прекрасный! Надо бы записать адрес.

Никто не смеется. Ни китаец. Ни Чанх. Ни старший брат.

Китаец достает ручку, записывает адрес на меню, отдает его матери.

— Благодарю вас, месье, — говорит мать. — Я считаю, что это действительно очень хороший ресторан, ничуть не хуже тех, что в провинциях, а они считаются лучшими в Индокитае, в них не так обдирают, как во французских.

Все едят с жадностью. У китайца, который до сих пор смотрел на еду равнодушно, тоже проснулся аппетит. Как все, он заказал блины из креветок и теперь уписывает их за обе щеки. Остальные снова заказывают себе блины и прямо набрасываются на них. Разговаривать никому не хочется. Больше всего их занимает сам процесс обслуживания. Они все время ждут «следующего блюда». Они довольны, рисовая водка играет тут не последнюю роль. Все пьют. Мать тоже, она говорит, что обожает водку. Мать чувствует себя двадцатилетней. Только на время десерта мать вдруг задремала. И десерт дети поглощают с тем же волчьим аппетитом. Старший брат заказывает на сей раз виски. Китаец пьет больше, чем младший брат. Девочка пьет из рюмки китайца. Мать уже толком не понимает, что она пьет, она смеется одна, она счастлива в этот вечер, как все другие люди.

В центре всего — китаец, он смотрит на Девочку, которая счастлива своим, особым счастьем, и к этому не имеет никакого отношения он, ее любовник.

Неожиданно старший брат поднимается. Говорит властно, словно он тут хозяин:

— Поесть мы поели. А что дальше?

Мать, вздрогнув, просыпается. Все смеются, даже Чанх. Мать спрашивает, что происходит...

Старший брат, смеясь, говорит, что все едут в «Каскад». Сию же минуту.

Мать говорит, тоже смеясь:

— У нас праздник... а раз так... действительно... давайте устроим красивую жизнь...

Девочка, китаец, Чанх и Пауло — все довольны. Они готовы ехать в «Каскад».

Китаец тихо, на очень чистом китайском просит счет. Счет приносят на блюдечке. Китаец вынимает купюры по десять пиастров и кладет восемь из них на это же блюдечко. Повисает молчание. Мать со старшим братом переглядываются. Все подсчитывают в уме, сколько заплатил китаец и сколько пиастров осталось на блюдечке. Девочка догадывается, чем заняты ее родственники, и начинает смеяться. Мать с трудом удерживается от смеха: сумма кажется ей невероятной. Она кричит едва слышно: «Семьдесят семь пиастров, — и ее начинает душить смех. О-ля-ля», — и вот она уже смеется безудержным детским смехом.

Все вместе они выходят из ресторана. Идут к машинам.

Девочка и китаец смеются.

Китаец говорит Девочке:

— Все они дети... даже твой старший брат.

— Эти дети — главное, что есть у меня в жизни. Они самые странные. И самые сумасшедшие. И самые ужасные. Но и самые смешные. И Пьер тоже: когда я не боюсь, что он убьет Пауло, я обо всем забываю, мне даже не верится, что он способен на что-то дурное. Но когда он всю ночь проводит в курильне, он становится мне совершенно безразличен, и даже если он однажды умрет от всего этого, меня это уже не тронет.

Девочка спрашивает, а как бывает в других семьях, где нет отцов.

Китаец отвечает, что и в других семьях то же самое.

— Но даже и в тех семьях, где есть отцы, и отцы вполне сильные и властные, дети часто позволяют себе смеяться и издеваться над родными.

Вдруг на глаза Девочки наворачиваются слезы. Она говорит, что совсем забыла: ведь Пьер, возможно, последний раз в своей жизни оказался в Сайгоне.

[1] Личжи — редкий тропический фрукт. — *Прим. переводчика.*

Китаец подтверждает, что уже известна дата его отъезда, время, номер причала.

Девочка рассказывает, что последнее время Пьер все чаще и чаще обижает Пауло без всяких причин. Пьер сам признается: «Как только я его вижу, мне хочется его убить». Он просто не может удержаться, чтобы не ударить и не оскорбить брата. Чанх рассказал об этом матери и предупредил ее, что если Пьер не уедет, то Пауло или просто умрет от отчаяния, или Пьер действительно убьет его.

— А за нее, Девочку, он тоже боится? — спрашивает китаец.

— Нет, за меня нет, — отвечает она.

Китаец все же как-то спросил у Чанха, что тот об этом думает. Чанх ответил: «Нет-нет, она в безопасности».

Девочка придвигается ближе к китайцу. Закрыв лицо руками, она говорит:

— И все-таки мы любим его и вот почему... Ведь он не знает, что он прирожденный преступник. И никогда этого не узнает, даже если когда-нибудь убьет Пауло.

Они разговаривают о Пауло. Китаец находит его очень красивым и Чанха тоже. Он говорит, что их можно принять за братьев, Пауло и Чанха.

Она не слушает его. Она говорит:

— После «Каскада» мы поедем за деньгами. Потом я вернусь вместе с ними в гостиницу «Шарнер». Когда мама приезжает в Сайгон, я всегда ночую там вместе с ней, как когда-то, когда я была маленькой, там у нас есть возможность поговорить.

— О чем?

— О жизни, — Девочка улыбается, — о ее смерти, — она по-прежнему улыбается, — как и ты в Маньчжурии разговаривал со своей матерью, особенно после той истории с девушкой из Кантона.

— Она, видно, много чего знает, твоя мать.

— Да нет же, — говорит Девочка, — нет, совсем наоборот. Теперь она уже ничего не знает. То есть как бы знает все и ничего. Серединка наполовинку: кое-что она еще помнит, только ни ей, ни нам, ее детям, неизвестно что. Возможно, она до сих пор помнит названия деревень на севере Франции (Фрож, Бонни, Дуллан) и еще городов (Дюнкерк, например), помнит, где начинала свою преподавательскую деятельность, помнит, как выходила замуж за инспектора начальной школы.

«Каскад» находится над маленькой речушкой, которую питают родники, в диком парке недалеко от Сайгона. Всей компанией они поднялись на танцплощадку, она прямо над родниками, от которых тянет свежестью. Пока здесь еще никого нет, кроме двух метисок в баре — платных партнерш, которые поджидают клиентов. Как только появляются клиенты, они ставят пластинки. Молодой вьетнамец принимает заказы. Весь персонал одет в белое.

Китаец и Девочка танцуют.

Старший брат смотрит на них. Хмыкает с издевкой.

Несчастье снова рядом. Оно здесь, в его непристойном, натужном смехе.

— Что его так смешит? — спрашивает китаец Девочку.

— То, что я танцую с тобой.

Девочка и китаец тоже начинают смеяться. А потом все меняется. Смех старшего брата становится лживым, резким. Он говорит, кричит:

— Прошу прощения, у меня это нервное. Не могу сдержаться... Вы... вы так не подходите друг другу... Я просто умираю от смеха.

Китаец оставляет Девочку. Пересекает танцплощадку. Подходит к старшему брату, который сидит за столом рядом с матерью. Подходит очень близко к нему. Внимательно рассматривает его, словно ему это очень интересно.

Старший брат пугается.

Тогда китаец говорит очень спокойно, очень ласково, с улыбкой:

— Извините, я вас плохо знаю, но вы меня интригуете... Зачем вы заставляете себя смеяться... Что вы имеете в виду?

Старший брат испуган:

— Я не ищу ссоры... но если речь идет об этом... драться я всегда готов.

Китаец искренне смеется:

— Я занимался китайской борьбой. Я всегда об этом предупреждаю.

Теперь пугается еще и мать.

— Не обращайте на него внимания, месье, — кричит она. — Он пьян...

Старший брат пугается все больше и больше:

— Я что, не имею права смеяться?

— Нет, — смеясь отвечает китаец.

— А чем это мой смех вам так не нравится?

Китаец ищет подходящее слово. Сначала ему ничего не приходит в голову. Он так и говорит, что, возможно, подходящего слова просто нет. Но тут же находит его:

— Лживый, ваш смех насквозь лживый. Вот

оно, это самое слово: лживый. Один только вы и думаете, что смеетесь. На самом деле это не очень похоже на смех.

Младший брат поднимается, идет к бару, приглашает танцевать метиску. Он не слушает разговор китайца с Пьером.

Старший брат стоит возле своего стула, не приближаясь к китайцу. Потом садится и говорит совсем тихо:

— За кого он себя принимает, этот тип?..

Китаец возвращается к Девочке, и они продолжают танцевать.

Танец заканчивается.

Старший брат идет к бару. Заказывает «мартель перрье»... Старается держаться подальше от китайца. Китаец садится рядом с матерью, которая все еще напугана. Она спрашивает его дрожащим голосом:

— Вы правда занимались китайской борьбой, месье?

Китаец смеется:

— О, нет... Никогда... Никогда, мадам. Вы даже не можете себе представить, до какой степени я далек от этого... Мне просто это противопоказано, мадам...

— Спасибо, месье, спасибо, — улыбается мать и добавляет: — Но ведь это правда, что все состоятельные люди в Китае ею занимаются.

Китаец не знает. Он не слушает мать. Он, как завороженный, смотрит на старшего брата:

— Просто удивительно, мадам, когда смотришь на вашего сына, прямо руки чешутся... Простите меня.

Мать наклоняется к китайцу, говорит совсем тихо, что она это знает и что это настоящая беда.

— Наверно, дочь вам рассказывала... — добавляет она. — Извините его, месье, а главное, извините меня, я плохо воспитала своих детей и больше всех за это наказана.

Мать. Она ищет сына глазами возле бара, говорит, что отвезет его обратно в гостиницу, что он пьян.

Китаец улыбается:

— Это я должен извиняться, мадам. Мне не надо было отвечать ему... но я почему-то не смог сдержаться. Не уходите из-за этого.

— Спасибо, месье. А то, что вы сказали про него, я давно знаю. Мой мальчик сам напрашивается на кулаки.

— Возможно, он очень злой?

Мать в нерешительности. Потом говорит:

— Может, и так... но главное — жестокий. Понимаете, самое ужасное, что в нем есть, — это жестокость, все его злобные выходки доставляют ему удовольствие, вот что удивительно. И ведь как он умеет досаждать людям, он делает это просто виртуозно. — Мать становится задумчивой. — По-французски это называется дьявольской изобретательностью.

— А в Китае в таком случае говорят про демонические силы и злых духов.

— Все это одно и то же, месье.

— Согласен, мадам.

Китаец устремляет на мать долгий взгляд, и ей становится страшно. Она спрашивает, в чем дело.

— Я хотел бы, чтобы вы сказали мне правду, мадам, о вашей дочери... Ваш сын когда-нибудь бил ее?

Испуганная мать тихонько стонет. Старший брат ничего не слышит. Мать в нерешительности, она долго смотрит на китайца.

— Нет, ее била я сама, месье, потому что боялась, что он ее убьет, — отвечает она наконец.

Китаец улыбается матери.

— Но ведь это он вас заставлял, ваш старший сын?

— Пожалуй, да... но все не так просто... Я делала это из любви к нему, чтобы ему угодить... чтобы хотя бы изредка он чувствовал себя правым... Понимаете?..

Мать плачет. Старший сын наконец кое-что заметил. Подходит к ним. Останавливается в тот момент, когда китаец поднимает на него глаза. Мать не обращает на это внимания. Она шепотом спрашивает у китайца, рассказывала ли ему об этом Девочка...

Китаец говорит, что нет, никогда, он догадался об этом только что, прямо здесь, но подозрения у него были давно, потому что он чувствовал в Девочке постоянную тревогу, она вела себя как ребенок, который мучается детскими страхами, боялась всего: грозы, темноты, нищих, моря... китайцев — он улыбается матери, — его в том числе, всего.

Мать тихо плачет. Китаец смотрит на старшего сына, пытаясь объективно оценить его: красиво ли его лицо, заботится ли он о своем туалете, претендует ли на элегантность. Не отрывая от него взгляда, спрашивает у матери, какие именно слова употреблял тогда Пьер. Он говорил, отвечает мать, что Девочку надо держать «в узде», чаще всего употреблял слово «пропащая», уверял, что если они с матерью вместе ничего не будут делать, Девочка совсем

пропадет, потому что по доброй воле ни одному мужчине не откажет.

— Вы поверили ему, мадам?

— Я и сейчас ему верю, месье. — Она смотрит на него. — А вы, месье?

— Мадам, я верю в это с первого же дня. Как только увидел ее на пароме и полюбил ее.

Они улыбаются друг другу со слезами на глазах.

— Но будь она даже совсем пропащая, я все равно любил бы ее всю жизнь... И до каких пор длились эти побои?

— До того дня, когда Пауло обнаружил нас всех троих запертыми в комнате. Он не вынес этого. Он бросился на него. Ничего страшнее я в своей жизни не переживала, — добавляет мать.

— За которого из ваших сыновей вы тогда испугались, мадам? — совсем тихо выдыхает он.

Мать смотрит на китайца, встает, чтобы уйти, потом снова садится.

— Я прошу у вас прощения, — говорит китаец.

Мать берет себя в руки.

— Вы должны это знать, месье, даже любовь к собаке священна. И у человека есть право, такое же священное, как и право жить, ни перед кем за это не оправдываться.

Китаец опускает глаза, он плачет. Говорит, что никогда не забудет: «даже к собаке»...

Девочка танцует с Чанхом. Разговаривает с ним шепотом:

— Скоро я дам тебе пятьсот пиастров для матери. Но матери ты их не отдашь. Сначала ты их спрячешь и так, чтобы Пьер про это не проведал.

Чанх говорит, что сумеет это сделать.

— Да я и под страхом смерти ни слова Пьеру не скажу о деньгах. К тому же с тех пор как он курит опиум, я сильнее его.

Продолжая танцевать, Чанх вдыхает аромат ее волос, целует ее, словно они одни. Никто не обращает на это внимания: ни ее семейство, ни китаец. Китаец смотрит, как Девочка танцует с Чанхом, без всякой ревности. Он вновь бредет, потерянный и одинокий, в бескрайних пространствах их неизбежной разлуки. Мать видит его страдания. Она очаровательна, говорит ему:

— Как же вы страдаете из-за моей дочери, месье!

Старший брат на том же месте, где и был, возле танцплощадки. Он видит, что опасность миновала, китаец отвлекся.

— Китайская обезьяна! — громко говорит он.

Китаец улыбается матери.

— Да, мадам, я страдаю из-за нее так, что у меня не хватает на это сил.

Мать, опьяневшая, прелестная, плачет из-за китайца.

— Это, должно быть, ужасно, месье, я вам верю... Но как это любезно с вашей стороны, что вы разговариваете со мной о моей дочери с такой искренностью... Мы могли бы разговаривать с вами ночи напролет, не правда ли?..

— Да, мадам, это правда. Мы бы разговаривали о ней и о вас. (*Пауза.*) Так ваш сын говорил, что ее нужно бить для ее же блага, и он в это верил, как вы думаете?

— Да, месье. Я знаю, что это странно, но это так. И в этом я могу вам поклясться.

Китаец берет руку матери, целует ее.

— Возможно, он тоже понял, что она в опасности, — говорит он.

Мать восхищена, плачет.

— Если бы вы знали, как ужасна жизнь, месье... — говорит она.

Девочка и Чанх перестали танцевать.

— В конверте есть отдельный пакет, в нем двести пиастров для тебя.

Чанх удивлен:

— От него?

— Да, от него. Не пытайся понять.

Чанх молчит. Потом говорит:

— Я сохраню. На потом — чтобы уехать в Сиам.

Китаец сел за столик. Ему надо побыть одному. Он одинок в городе и в жизни. А в сердце — любовь к этой Девочке, которая уедет и уже больше никогда не будет рядом с ним, рядом с его телом. Он в безысходном горе. И белая девочка это знает.

Она смотрит на него и впервые понимает, что между ними — между ним и ею — всегда стояло одиночество, и это одиночество, китайское одиночество, как бы охраняло ее, оно было ее крепостью, возведенной с ним рядом. Точно так же, как и местом слияния их тел, их любви.

И уже тогда она понимала, что их история — это история большой любви.

Младший брат идет танцевать с метиской из бара, Чанх смотрит на Пауло: он танцует с удивительным изяществом. Пауло никогда не учился танцевать. Девочка говорит об этом Чанху, который этого не знал.

В этой сцене только мать и старший брат как

бы в стороне. Каждый в одиночестве смотрит, как танцует Пауло[2].

Младший брат возвращается. Приглашает танцевать сестру. Они часто танцевали вместе, на них приятно смотреть: младший брат танцует, словно во сне, можно подумать, что он делает это бессознательно. Он не смотрит на сестру, и сестра тоже не смотрит на него. Они танцуют вместе, даже не понимая, как. Так танцевать они уже не будут больше никогда. «Когда они танцуют, они похожи на наследников престола», — говорит мать. Иногда они смеются своим особым смехом, непонятным для других, хитроватым, неповторимым. Они не говорят ни слова, смеются, просто переглянувшись. И все вокруг смотрят на них и радуются. Они этого не знают.

Китаец плачет, глядя на них. Шепотом произносит слово «обожание».

Мать услышала. Она говорит, что да, это так... Ее дети именно так относятся друг к другу.

Слышен голос старшего брата. Он обращается к матери:

— Пауло не должен показываться вот так, на людях, он танцует, как чурбан... Это надо прекратить... раз и навсегда...

Никто, кажется, не слышит его, кроме Девочки, но и она не подает виду.

Младший брат с сестрой закончили танцевать. Она подходит к китайцу, который один сидит за столом. Хочет танцевать с ним. Они танцуют.

— Я так испугалась, — говорит Девочка.

— Что я его убью?

— Да.

Девочка снова улыбается китайцу:

— Ты не можешь это понять.

— Я немножко понимаю.

— Может быть, ты и прав, что я никогда не полюблю тебя. Я говорю про сейчас. И только. Сегодня, сейчас я тебя не люблю и не полюблю.

Китаец ничего не отвечает.

Девочка продолжает:

— Я предпочла бы, чтобы ты меня не любил. Чтобы все было как обычно, как с другими. Мне так хочется. Не надо любить меня больше других.

Молчание.

— Мы все уедем, даже Пауло. Останется только Чанх. Ты будешь один со своей женой в Голубом доме.

Он говорит, что знает это так хорошо, как только возможно.

Они продолжают танцевать.

К этой теме больше не возвращаются.

Танец заканчивается, они останавливаются.

— Я хотела бы, чтобы ты потанцевал с одной из здешних девушек. Чтобы я хоть раз могла посмотреть на тебя с другой.

Китаец в нерешительности. Потом идет и приглашает самую красивую из профессиональных танцовщиц — ту, что танцевала с Пауло.

Они танцуют танго.

Девочка облокотилась о балюстраду танцплощадки, прямо напротив китайца и его партнерши, смотрит на китайца, на того самого мужчину с парома в светлом, шелковом костюме: он так подтянут, элегантен, точно на роскошном южном курорте, только здесь это кажется лишним, неуместным. И даже оскорбительным.

Девочка не отрывает от него глаз.

Китаец полностью отдался своему горю. Он горюет, потому что знает: у него все равно не хватит сил украсть ее у закона. Знает, что он совершенно бессилен и с собой тоже ничего не может поделать: он никогда не убьет отца, никогда ничего у него не украдет, никогда не увезет с собой Девочку ни на поезде, ни на пароходе, чтобы спрятаться вместе с ней далеко-далеко. Точно так же, как он знает закон, он знает и то, что никогда не пойдет против закона.

Танго кончилось. Китаец возвращается к Девочке.

Девочка говорит о деньгах, о том, как она их ненавидит, потому что без них вообще ничего невозможно: ни остаться, ни уехать.

— Самое ужасное — это долги. Правда, про них ты ничего знать не можешь... Но они доводят до безумия. Зарплата матери почти вся уходит на них, на оплату процентов с долгов. Это самые большие наши расходы. Мы до сих пор платим за погибшие рисовые поля, которые ни на что не годны, их даже нищим не подаришь.

[2] В фильме главную роль будет играть именно взгляд. Он будет связующим звеном между персонажами. На тех, кто смотрит, в свою очередь, будут смотреть другие. Камера исключает взаимность: она снимает только разобщенных людей, то есть одиночество каждого из них (здесь все будут танцевать по очереди). Общие планы здесь не имеют смысла, потому что общности здесь просто нет. Это одинокие люди, «одинокие жизни». В фильме их объединяет только страсть.

— Я хочу поговорить с тобой о твоем брате Пьере, — вдруг говорит китаец. — На прошлой неделе я встретил его у курильни возле реки. Он попросил у меня сто пиастров. Я дал. Думаю, он будет продолжать с наркотиками, пока жив. И еще — он способен на ужасные вещи. Он может сделать все что угодно и даже самое худшее. Не представляю, что с ним будет во Франции, когда он останется без опиума. Тогда он перейдет на кокаин, а это очень опасно. Твоя мать должна спрятать от него Пауло, и поскорей. Да и тебя он может сделать проституткой, он не станет колебаться, он думает только о себе. Пока он немного тебя побаивается, но это ненадолго. У меня такое чувство, что вы живете рядом с убийцей.

— Он уже пытался продать меня одному врачу из Сайгона, который проездом был в Садеке, — рассказывает Девочка. — Чанх узнал это от самого этого врача... И хотел убить Пьера... Ты сам дал ему сто пиастров. Скажи, ты бы дал их кому угодно?

— Да.

— Почему? — смеется Девочка.

— Точно не знаю. Может, ему я дал их, чтобы он не так изводил мать. Хотя нет. Я ведь сам люблю опиум. Да-да, дело только в этом. Теперь я это понимаю.

— Мы все готовы были его убить, даже мама. Сто пиастров — вот, по его мнению, сколько я стою! Эту сумму он и попросил у того врача...

Молчание. Китаец спрашивает:

— Этот врач тебе не нравился?

— Нет. До тебя мне нравился Чанх.

Это китаец давно понял.

Он говорит, что уходит, поедет играть в карты в Шолон. Шофер вернется за Девочкой в «Каскад» и отвезет на его квартиру за деньгами.

— Сегодня вечером я отдам эти деньги Чанху, а потом, уже в Садеке, он отдаст их матери.

Танец кончается. Китаец подходит к матери, чтобы попрощаться. Он забывает заплатить, но тут же спохватывается, кладет сто пиастров на блюдечко, которое специально для этой цели поставлено на их стол. Официант берет деньги, идет за сдачей, возвращается, кладет сдачу на блюдечко.

Тогда старший брат медленно поднимается и идет к бару. Потом возвращается к столу с блюдечком и прикрывает его ладонью.

Только Девочка и Чанх видели, как старший брат взял деньги. Они смеются. Но ничего не говорят. Девочка и Чанх всегда смеются, когда старший брат ворует деньги. Ну вот, он положил их в карман.

В тот вечер все испортил официант, который подошел к столу, чтобы взять чаевые, и принялся жаловаться на клиентов, забывших заплатить «за обслуживание». Как только старший брат увидел его, он тут же, не дожидаясь остальных, удалился и уселся в свой «Ситроен». Девочка совсем забыла о том, что старший брат очень труслив. Но и она тоже побаивается скандала. И даже Чанх боится за старшего брата.

Младший брат продолжает танцевать как ни в чем не бывало, он не видел этой сцены.

Старший брат вновь появляется и кричит: «Эй, вы там, уходим из этого притона!» Он в бешенстве, он требует, чтобы младший брат немедленно прекратил танцевать. Девочка встает между братьями. Говорит, что Пьеру придется подождать, пока закончится танец.

Старший брат ждет.

Мать пьяна. Смеется по любому поводу: над тем, что ее старший сын украл деньги, над его испугом, его растерянностью, словно все это очень смешная, веселая и даже не лишенная спортивного интереса игра, которую она знает наизусть и которая не перестает веселить ее, как всегда веселит ее детская непосредственность.

Старший брат снова уходит к автомобилю.

Один из служащих «Каскада» предупреждает посетителей: дансинг закрывается. Музыка смолкает. Бар закрывается.

Девочка говорит Чанху:

— Мы и вправду не семья, а какая-то шпана.

Чанх говорит, что это совершенно не важно, и смеется.

Девочка говорит Чанху, что она едет за деньгами на квартиру к китайцу, а он, Чанх, пусть ждет ее на улице Льотей, у канав, там, где Алис занимается проституцией. Чанх знает, где это. Он помнит историю, которую рассказала ему Девочка, историю про Алис и незнакомых мужчин на автомобилях, которые останавливаются именно в этом месте.

Девочка обо всем рассказывала Чанху, кроме своей истории с китайцем из Садека. А о Чанхе она разговаривала только с китайцем из Садека.

Танцплощадка пустеет.

Продолжение следует

Перевод с французского
М.Архангельской

S U M M A R Y

DMITRY SAVELYEV.
PECULIARITIES OF RUSSIAN NATIONAL TRAUMATISM IN THE NEW YEAR PERIOD
Report from the location of shooting OPERATION: A HAPPY NEW YEAR! by Alexandre Rogozhkin.

INJECTION OF REALITY
Cinema: creative process and industry; TV and theatre distribution; solvency crisis and crisis of values; «the old» and «the new» — as seen by the leading experts at the Goskino board sitting (July,1996).

NATALYA SIRIVLYA.
THE SPEECHLESS
An article on the crisis of film language bound up with the intelligentsia's mind crisis in the post-Soviet cinema.

WHO GET THE MONEY?
Members of Consulting Board of Goskino
PAVEL FINN, IRINA RUBANOVA, NATALYA VENGER, VALERY TODOROVSKY
share their opinions on the up-to-date state of script-writing.

ALEXEI GERMAN:
'I AM BORED...'
A prominent Russian film-maker is interviewed. When analysing the pitiful state of domestic cinema Alexei German expressed his intention to wind up his career in cinema.

DANIIL DONDUREI.
CRISIS — NON-CRISIS... LET ITS SURVIVE...
(Editorial)

CINEMA AS MASS NON-MEDIA
Film-makers' Round Table Talk tackling the problem: if Russian cinema will survive by the end of the 20-th century? held by the IK editorial board at the Kinotavr Film Festival.

DANIIL DONDUREI.
MARKET INSTEAD OF WELFARE
A noted sociologist delves into the problem of recoupment in the post-Soviet cinema.

IRINA SHILOVA.
WILL EVERYTHING BE O'KEY?
A critic's notes on the current flow of scripts.

SERGEI DOBROTVORSKY.
PARADISE BOUND
MIRON CHERNENKO.
GONE FOREVER?
Two perspective views on film art's future in Russia.

PLENTY IDEAS, NO MONEY
Filling in the questionnaire of IK
VLADIMIR GRAMMATIKOV, VADIM DERBENYOV, VASILY PICHUL, INESSA TUMANIAN, KONSTANTIN HUDYAKOV, ANDREI A.ESHPAI
discuss their selves-esteem as representatives of contemporary cinema process.

ELENA STISHOVA.
LET TIME FOR SORROW WAIT A BIT
An outline of Kinotavr Film Festival in Sochi.

NINA TSYRKUN.
SOCHI-INTERNATIONAL
Coverage of the Sochi International Film festival.

A VIEW FROM OUTSIDE
Film critics and theorists from abroad —
MARCEL MARTIN, VLADIMIR PADUNOV, NANCY CONDEE, VIDA JOHNSON, JANE NOKS-VOINA, ALEXANDRA KARRIKER, LUDMILA PRUNER, VLADMIR VOINA
tell of their impressions on the essential features of the current Russian cinema.

EKATERINA DYOGOT'.
NEW LOOSERS
A noted critic discusses crucial sentiments in the nowadays domestic arts.

BORIS BARNET.
'GUILTY WITHOUT GUILT'
First publication of correspon dence of the well-known director Boris Barnet to his wife, an actress Alla Kazanskaya.

PAVEL CHUKHRAI.
A THIEF
A script.

ROMAN POLANSKY.
ROMAN
Next instalment of an autobiographical book by a famous film director.

MARGUERITE DURAS.
L'AMANT DE LA CHINE DU NORD
Next instalment of the novel.

13 ФЕВ 1997

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1997 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители:
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ (ГОСКИНО РОССИИ),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ

Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН

Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА

Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Ирина ЗАХАРОВА
Татьяна ИЕНСЕН
Раиса КАРМАЗИНОВА
Людмила МИШУНИНА
Елена ПЛОТКИНА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Людмила ТРОНИНА
Нина ЦЫРКУН
Петр ШЕПОТИННИК
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ

Художественное оформление
Дмитрий ДЕМСКИЙ

Компьютерная верстка
Ирина НИКОЛАЕВА

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51,
151-37-79
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru

Сдано в набор 18.10.96
Подп. к печати 11.12.96
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч. изд. л. 16,2

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92
Заказ 283

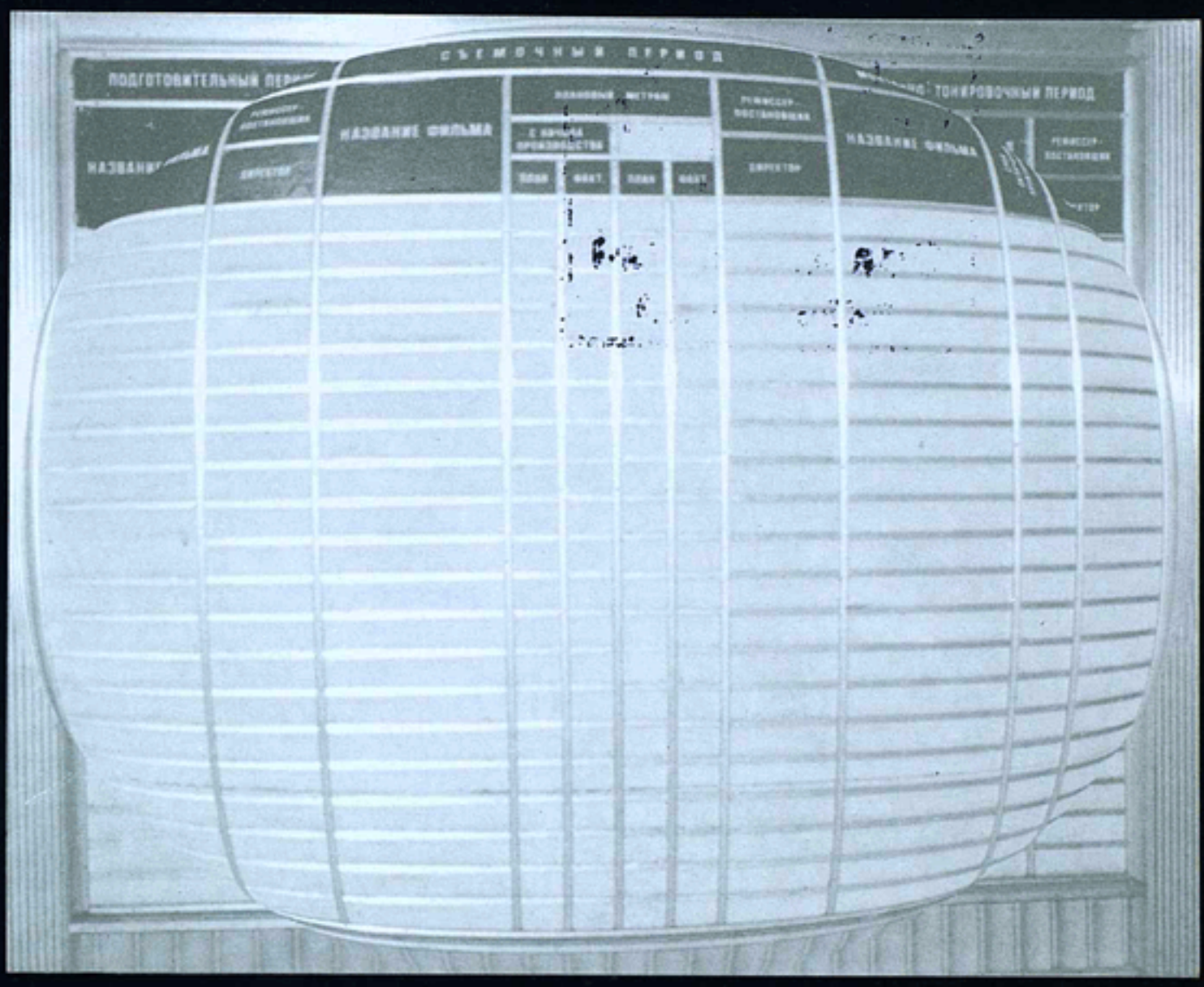
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1996
© Marguerite Duras. L'Amant de la Chine du Nord. Gallimard, 1991.

«МОСФИЛЬМ»



СЕГОДНЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

ВОКРУГ И ОКОЛО ПОКОЛЕНИЯ «Х»

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА — ПРАКТИКА ПОЛИТКОРРЕКТНОСТИ

СКАЗКА НА ЭКРАНЕ И В ЖИЗНИ

статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Е.ДОБРЕНКО, С.КУЗНЕЦОВА, В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ

В РУБРИКЕ **«ПРЕМЬЕРА «ИК»**
«ПОКИДАЯ ЛАС-ВЕГАС» (МАЙК ФИГГИС)
«РАЗБОЙНИКИ. ГЛАВА VII» (ОТАР ИОСЕЛИАНИ)
«МЕРТВЕЦ» (ДЖИМ ДЖАРМУШ)

В РУБРИКЕ **«ПЕРСОНАЛИИ»**
ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО
ДЭННИ БОЙЛ

В РУБРИКЕ **«ИНТЕРВЬЮ «ИК»**
ДАНИЭЛЬ ОЛЬБРЫХСКИЙ ОБ АНДЖЕЕ ВАЙДЕ
БАХТИЕР ХУДОЙНАЗАРОВ

В РУБРИКЕ **«ЛАБОРАТОРИЯ»:**
ХАРВИ КЕЙТЕЛ
РОБЕР БРЕССОН
ФРАНСУА ТРЮФФО

В РУБРИКЕ **«МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»**
АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ.
ЗАПИСКИ ПОСЛЕДНЕГО СЦЕНАРИСТА

В РУБРИКЕ **«ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ»**
КВЕНТИН ТАРАНТИНО
БИЛЛИ УАЙЛДЕР
МАЙКЛ КОРДА

В РУБРИКЕ **«ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ»**
ЭРИК РОМЕР ОБ АНДРЕ БАЗЕНЕ

В РУБРИКЕ **«ФЕСТИВАЛИ»**
КАННН-96
КАРЛОВЫ ВАРЫ-96

В РУБРИКЕ **«СЦЕНАРИЙ»**
НИКОЛАЙ ЭРДМАН. МИТЯ

В РУБРИКЕ **«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»**
МАРГЕРИТ ДЮРАС. ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ
РОМАН ПОЛАНСКИЙ. РОМАН
ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ. ТАТЬЯНИН ДЕНЬ (окончание 1-й книги)

10

В 1997 ГОДУ — МАТЕРИАЛЫ ПО АКТУАЛЬНЫМ ПРОБЛЕМАМ И ОБЗОРЫ ТЕКУЩЕЙ ПРОДУКЦИИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ